ANUL HENRIK IBSEN

1828–1906

Ion VARTIC

Ibsen

„Despre islandezi se spune că, la începutul acestui secol, când întâiul vapor spinteca primăvara valurile dezgheţate, alergau la debarcader şi întâia lor întrebare era: «Ibsen mai trăieşte?»"[1]. Prin acest amănunt, Sextil Puşcariu – timp de aproape şapte decenii, autorul, la noi, al celui mai complet studiu asupra operei ibseniene[2] – urmăreşte să dea o idee despre felul uriaş în care se proiecta umbra marelui norveg peste toate ţările scandinave. Dar la sfârşitul secolului trecut şi la începutul acestui veac, Ibsen reprezintă, pentru toţi contemporanii săi, nu numai dramaturgul absolut, ci şi unul dintre cele trei–patru Spirite tutelare ale Europei. Nu întâmplător, Eleonora Duse, marea actriţă a vremii, se dedică, în exclusivitate, jucării teatrului ibsenian, după cum, în turneu la Christiania, stă, sub furtuna de zăpadă, la colţul casei lui Ibsen, pe Viktoriaterasse, cu speranţa absurdă că va zări, o clipă, la geam, silueta dramaturgului muribund. Intrarea în scenă a Norei şi a lui Osvald, a Rebekkăi şi a lui Rosmer, a Heddei Gabler, a lui Rubek şi Irene, ca şi a lui Relling şi Ulrik Brendel a răsturnat definitiv învechitul tabel al valorilor consacrate. Drumul acestor personaje l-a deschis Ibsen însuşi: în Împărat şi Galilean, uriaşa sa „dramă universală", el prevesteşte, după modelul hegelian al negării negaţiei, „a treia împărăţie", adică o sinteză dintre creştinism şi păgânism; asta, după ce, cu două decenii înaintea lui Nietzsche, anunţă, în *Brand*, „înmormântarea" lui Dumnezeu. În mod paradoxal, spiritele tutelare, directoare ale vremii, nu se recunosc, însă, între ele. Nietzsche îl respinge cu obişnuita-i violenţă, etichetându-l drept „o tipică fată bătrână"[3], care inhibă natura umană. Tolstoi, deşi îl citeşte cu o anume frecvenţă, îl neagă şi el, introducându-l într-o serie, de altfel ilustră, ce ar reflecta religia, filosofia şi arta „gloatei culte"[4]. În schimb, pentru generaţia literară aflată – în pragul secolului XX – în plină forţă creatoare, Ibsen rămâne un reper absolut. Pentru Rilke, de pildă, el constituie „un poet tragic fără epocă"[5]; pentru Hofmannsthal, teatrul ibsenian nu conţine „roluri[6], ci „oameni vii", cu un „destin gigantic", care sfărâmă „ramele păpuşăreşti" ce-i incomodează[6]; fascinat de „capul de burghez răutăcios" al marelui norveg, Thomas Mann îl vede, ca şi pe Wagner, ca pe un mag nordic, ca pe un „bătrân vrăjitor", ce desfăşoară o artă diabolică „în organizarea efectului, în cultul detaliului mărunt, în crearea ambiguităţii şi în alcătuirea de simboluri, în celebrarea inspiraţiei, în poetizarea intelectului"[7]. Tânăra generaţie, atunci în formare spirituală, şi-l asumă ori se delimitează faţă de el. În controversatul său tratat despre *Sex şi caracter*, Otto Weininger consideră că Hebbel, Ibsen şi Zola sunt cei mai mari cunoscători ai femeii secolului al XIX-lea, întrucât pentru el, într-un sens pre-jungian, artistul „cel mai masculin este, în acelaşi timp, cel mai feminin"[8]. Apoi, Joyce îi scrie, entuziasmat, despre „calitatea dvs. cea mai de seamă – impersonalitatea mândrei dvs. puteri"[8]. Pentru Zweig, însă, Ibsen face parte dintre „bunii, solizii maeştri din vremea taţilor noştri", care, prin tehnica lor rece, bine temperată, nu mai corespund „sângelui nostru neliniştit"[9]. Epoca lui

Ibsen a fost, după Zweig, epoca de aur a solidității, obsedată de acel *Fetisch der Sicherheit:* artiștii înșiși apar, în fotografii, într-o ținută demnă și sigură, sugerând corpolență, seriozitate și onorabilitate de consilieri de curte, într-un cuvânt, respirând, la fel ca propriile creații, o plenară „soliditate". Adică exact cum apare chiar și marele dramaturg în absolut toate fotografiile sale, până și în aceea ce circumscrie îndelunga agonie a minții și trupului: masiv și greoi, academic-statuar, în veșnica-i redingotă sever încheiată, cu un aer de respectabilitate goetheană (minus amabilitatea titanului de la Weimar), dar și cu o coamă hirsută, rebel-patriarhală, cu o forță mânioasă înfrânată de gura-i pungită și cu acea privire insolită, în care ochiul drept e aproape închis, în timp ce celălalt e larg deschis, aproape holbat, ca un ochi de ciclop. El rămâne până la capăt, cum observă Oskar Walzel[9], *der Korrekte*. Prin contrast, fotografia lui Tolstoi – fugar, rufos ca un mujic, cu sacul în spate și bățul în mână – prevestește fisurarea iminentă a vechii lumi a solidității...

Interesant e, însă, faptul că, la noi, tocmai generația „neliniștii" și a „aventurii", în frunte cu magistrul ei, Nae Ionescu, e atrasă din plin de opera ibseniană. Atât în romane, cât și în foiletoanele lui, Mircea Eliade face, frenetic, elogiul lui *Brand*, care ar „aținta entuziasmul viril"[10]. Mihail Sebastian mărturisește că Ibsen „a fost întâia metafizică a primilor noștri ani de adolescență și liceu"[11], iar Cioran își zeflemisește, plastic, pasiunea juvenilă[12] etc. Cum se știe, dovada peremptorie a receptării intense a unui scriitor străin o dau revistele și, mai ales, cotidienele vremii; prin „despuierea" a peste 350 de periodice, am ajuns la compulsarea a circa 1000 de referințe critice ibseniene (studii, eseuri, o imensă cantitate de articole de vulgarizare, recenzii și note – la care se adaugă și o falsă monografie[13] – dintre care circa 400 sunt strict teatrale, legate de spectacolele ibseniene românești (deși, în privința ciclului celor douăsprezece piese analitice, decalajul dintre premierele absolute și cele românești e cam mare, de douăzeci de ani, ca medie statistică, Ibsen rămâne dramaturgul modern cel mai complet și coerent jucat pe scenele noastre). Totodată, avansez ipoteza – neverificabilă, deocamdată, în totalitate, în absența, la noi, a lucrărilor comparatiste tradiționale, care să revele situația exactă a propagării scriitorilor străini în cultura noastră – că Ibsen e creatorul străin ce s-a bucurat de cele mai numeroase comentarii critice. E adevărat, privind mai ales conținutul dramelor sale și mai puțin forma lor.

Despre acest conținut se spune, în genere, că, astăzi, s-a perimat. Procedând la o exhumare a „monumentului puțin emfatic, dar solid", realizat de marele norveg, Adorno demonstrează contrariul: problemele ibseniene n-au dispărut, doar s-au transformat, prezervându-și, intact, miezul esențial[14]. Oricum, însă, recuperarea lui Ibsen s-a făcut pornindu-se de la forma dramei sale, de la „soliditatea" construcției sale (care îi displăcea neliniștitului Zweig), de la impersonalitatea absolută a creatorului, ce-i impresionează pe Joyce sau pe Camil Petrescu (care a protestat, de altfel, împotriva eronatei etichete de „teatru de idei" aplicată operei ibseniene[15]). Exegetul teatrului deriziunii, Martin Esslin, privind și dincoace de absurd, descoperă, uimit, un „artizan magistral" și „un mare poet al scenei", nu atât sub aspectul limbajului, cât al structurii dramatice[16]. Georg Lukács, mai întâi[17], apoi George Steiner[18] au vorbit despre „noua mitologie" ibseniană, materializată de obiectele și peisajul ce reflectă omul aflat între trecutul și viitorul său. Toate acestea conturează tipul nou de piesă, impus

de Ibsen: piesa analitică, în a cărei derulare efectele se dezvăluie înaintea cauzelor, spre deosebire de piesa sintetică, unde desfăşurarea e liniară, de la cauză către efecte. Am dat, deci, în lucrare, o pondere decisivă definirii acestui nou tip de dramă, din care a ieşit aproape tot teatrul ulterior. Apoi, marii săi exegeţi de odinioară (Brandes, Jaeger, Reich, Woerner, Monty Jacobs etc.) îl priveau pe Ibsen ca punct terminus, în relaţie, deci, cu ascendenţa sa: tragedia greacă, în special Sofocle, apoi Shakespeare, Schiller, Hebbel, Kleist etc. Pentru noua exegeză (de la Peter Szondi la R. Williams), Ibsen devine punctul liminar al teatrului modern, de aceea urmărit în relaţie cu descendenţii săi (încă Scipio Slataper observa, de pildă, că *Raţa sălbatică* e „prima dramă rusească"[19], adică una cehoviană)...

Cuvânt înainte la volumul *Ibsen şi „teatrul invizibil"*,
Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.

NOTE:

[1] Sextil Puşcariu, *Călare pe două veacuri*, Bucureşti, Editura Minerva, p. 66.

[2] Sextil Puşcariu, *„Ibsen"*, în revista *Familia*, nr. 19–26, 30–34, 36–52, din 11/23 mai până în 28 dec. 1897. Este, până la studiul lui Ovidiu Drimba din 1966, singura trecere în revistă exhaustivă a operei dramatice ibseniene.

[3] Friedrich Nietzsche, *Werke*, vol. XV, *Ecce homo*, Reclam-Verlag, Leipzig, p. 59.

[4] Lev Tolstoi, *Jurnal*, vol. II, în româneşte de Janina Ianoşi, prefaţă de Ion Ianoşi, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 131. Vezi şi vol. I, pp. 333–334 şi 441–442.

[5] Rainer Maria Rilke, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, trad. de Lidia Stăniloae, Editura Univers, 1982, p. 46.

[6] Hugo von Hofmannsthal, *Ausgewählte Werke*, vol. II, S. Fischer–Verlag, 1966, p. 284.

[7] Thomas Mann, *Ibsen und Wagner*, în *Altes und Neues*, Berlin, Aufbau–Verlag, 1956, p. 183.

[8] Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, cons. în trad. franceză a lui Daniel Renaud, prefaţă de Roland Jaccard, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, p 289; James Joyce, *Corespondenţă*, trad. de Radu Lupan, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 30.

[9] Stefan Zweig, *Die Welt von gestern, Erinnerungen eines Europäers*, Aufbau-Verlag, 1985, pp. 58–59; Oskar Walzel, *Henrik Ibsen*, im Insei-Verlag zu Leipzig, f.a., p. 53.

[10] Mircea Eliade, *Oameni din cărţi. Brand*, în *Cuvântul*, anul III (1926), nr. 620 (25 nov.), pp. 1–2; v., de asemenea, *Viaţa şi opera lui Henrik Ibsen*, în *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, anul XXVII (1923), nr. 26 (26 iun.), pp. 299–300; *Romanul adolescentului miop*, Muzeul literaturii române, pp. 59–60, 30–31, 94, 128; *Gaudeamus, Revistă de istorie şi teorie literară*, anul XXXIV (1986), nr. 2–3 (apr.–sept.), pp. 165, 179, 189, 215; *Amintiri. Mansarda*, vol. I, Colecţia „Destin", Madrid, 1966, p. 134.

[11] Mihail Sebastian, *Întâlniri cu teatrul*, stud. introd. şi antologie de Cornelia Ştefănescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969, pp. 26–29.

[12] Emil Cioran, *Schimbarea la faţă a României*, Bucureşti, Editura Vremea, f.a., p. 210.

[13] Mihail Negru, *Henrik Ibsen. Viaţa şi opera. Filosofia lui socială*, Bucureşti, Editura Librăriei Stănciulescu, 1920; nu constituie o monografie autentică, neacoperind deloc materia pe care o sugerează, în mod înşelător, titlul.

[14] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, trad, de Eliane Kaufholz şi Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 1983, pp. 89–90.

[15] Camil Petrescu, *Teatrul de idei*, în *Rampa*, anul XIII (1928), nr. 3092, 17 mai 1928.

[16] Martin Esslin, *Au delà de l'absurde*, trad. de Françoise Vernan, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1970, p. 64.

[17] Georg Lukács, *Ifjúkori művek*, Budapesta, Magvető, 1977, p. 185; e vorba de articolul *Cărţi despre Ibsen*, ce face parte dintre aceste „opere de tinereţe".

[18] George Steiner, *La Mort de la tragédie*, trad., de Rose Celli, Éditions du Seuil, 1965, p. 212. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, 1978, p. 21.

[19] Scipio Slataper, *Ibsen*, con un cenno su Scipio Slataper di Arturo Farinelli, Fratelli Bocca, editori, Torino, 1916 (col. „Letterature moderne"), 1916, p. 240.

Ibsen văzut de...

Titu Maiorescu

„Norvegianul Henrik Ibsen [...] poate fi privit ca cel mai însemnat autor dramatic din zilele noastre. Fie că se aprobă, fie că se dezaprobă direcția scrierilor sale, valoarea lor artistică, puterea și originalitatea concepțiunii, analiza pătrunzătoare a stărilor sufletești fac din Ibsen, în orice caz, o figură literară din cele mai caracteristice și din cele mai sugestive ale timpului modern.

De aceea au și avut dramele sale darul de a deștepta în lumea cultă de pretutindeni un interes excepțional de viu și discuții pasionate. În asemenea împrejurări se cuvine ca și în mica noastră literatură să existe ceva din opera lui Ibsen [...]

Cetitorilor români le va veni greu să se „atmosferizeze" în drama tradusă aici. Deprinși, precum sunt, mai ales cu teatrul francez, lucrarea lui Ibsen le va părea străină și, în unele locuri, stranie. Un scenariu din cele mai simple, puține personaje, nici o complicație de întâmplări externe, de-abia un așa-numit eveniment la sfârșitul actului I. Conflictul dramatic precum și rezolvarea lui sunt rezultatul unei „transformări" curat interne [...] Toate izvorăsc dintr-o analiză amănunțită, uneori îndrăzneață, adeseori nemiloasă, a caracterelor. [...] Dar, pe de altă parte, autorul vede personajele plăsmuite în imaginația sa, cu atâta claritate (la fiecare frază a lor se indică, până la exasperare, gestul și dispoziția) și le înfățișează cu atâta putere de realism, încât ne convinge de existența și ne emoționează pentru soarta lor.

(din prefața la *Copilul Eyolf*, dramă în trei acte,
traducere de Titu Maiorescu, 1895)

Sextil Pușcariu

Cu Henrik Ibsen s-a întâmplat ceea ce deobște se întâmplă cu bărbații geniali, a căror activitate taie un drum nou spre progres. De când istoria ne poate tâlcui vremurile, vedem că cel ce luptă pentru binele *omenimei*, trebuie să lupte mereu cu *oamenii*. O luptă necontenită a fost și viața lui Ibsen. Dar o singură privire asupra portretului acestui mare bărbat, ne arată că această față oțelită, această frunte lată, care cuprinde jumătate din obrazul său, aparțin unui erou care nu s-a retras niciodată de pe câmpul de bătălie. Îngropați aproape cu totul în stufoasele-i sprâncene, ochii lui mici sunt în perpetuă mișcare, iar privirile lor pătrund adânc în sufletul dușmanului, unde nu lasă nici o părticică neobservată, nici un ungher nedescoperit. Toată fața sa trădează o continuă încordare, iar în colțurile gurii sale, cu buze subțiri, s-a stabilit un surâs al superiorului, al învingătorului conștin [conștient, *n.n.*] de puterile sale.

La început, desconsiderat de toți, Ibsen, în loc să se descurajeze, a pășit cu arme și mai tăietoare înaintea publicului [...] Durerile îl oțeleau însă numai mai mult, ele îl făceau să lupte cu puteri îndoite; lumea întreagă începu să fie atentă asupra lui, la început ca și cum observi pe un nebun periculos, apoi ca pe un om original și numai târziu ca pe o individualitate demnă de a fi studiată.

Poveștile noastre poporane istorisesc de un Făt-frumos care cu sabia lui fermecată își făcea loc prin ceata dușmanilor, doborând pe oricine i se împotrivea. Un astfel de voinic e Ibsen, iar sabia fermecată e peana sa [...]

Marele interpret al teatrului ibsenian Petre STURDZA
în rolul Dr. Otto Stockmann din *Un dușman al poporului*, în regie proprie, 1908.

Scrierile sale sunt traduse aproape în toate limbile europene. La noi Românii, se ştie puţin despre Ibsen. Abia în timpul din urmă s-au tradus unele piese ale sale. E greşit a susţine că motivul pentru care Ibsen nu se citeşte la noi zace într-aceea că scrierile sale ar fi ceva specific nordic şi deci potrivnice firii noastre sudice. Ibsen trebuie priceput şi atunci vom vedea că e internaţional [...]

(*Familia*, Oradea, nr.19, 11/23 mai 1897)

Liviu Rebreanu

E o sărbătoare să joci pe Ibsen, una din cele mai puternice individualităţi în secolul al XIX-lea. În operele lui, care au avut şi încă mai au o influenţă covârşitoare asupra păturilor culte din toate ţările, se întrupează o forţă mare şi dornică de a schimba din temelie viaţa omenirii de astăzi şi chiar cea de mâine. Ibsen a reformat teatrul modern, dar vrea să fie mai mult decât un reformator al omenirii. E un agitator genial şi un luptător neobosit. Un tehnician strălucit şi un psiholog neîntrecut. Un aristocrat radical, un erou tragic care îşi bate joc de lume şi, mai ales, un mare poet care şi-a creat forme noi, idei noi şi idealuri noi... [...]

Trebuie să ne apropiem încet de Ibsen, una dintre cele mai complexe personalităţi literare. Ibsen e un realist înverşunat şi cu toate acestea opera lui e îmbibată de poezia şi de avântul romantismului. [...]

Specificul dramelor sociale ibseniene, care se hrăneşte din două rădăcini deosebite, va trebui neapărat să se oglindească şi în felul interpretării personajelor dintr-însele. Partea literară, pedagogică, tendenţioasă a firei lui Ibsen, îl face să-şi înarmeze personajele cu o claritate, cu un realism şi o pregnanţă de expresie care, deseori, exclud orice efect sentimental, orice iluzie poetică; tonul fundamental romantic fatalist al firei lui, pe de altă parte, îl face să pună în cuvintele personajelor o distanţă lirică, o muzică melancolică misterioasă care le dau o valoare simbolică, alegorică. Totuşi, personajele acestea nu degenerează nici în tipuri curat retorice, moralizatoare, precum nu degenerează nici în purtători impersonali ai unei expresii lirice.

Din trebuinţa artistică de a impresiona cât se poate mai natural şi astfel a putea servi servi ca model, precum şi din trebuinţa instinctivă de a arăta că oamenii sunt condiţionaţi, încătuşaţi, lipsiţi de libertate chiar în manifestările cele mai mărunte, din amândouă aceste forţe trebuie să se închege faimosul „realism" al interpretării personajelor ibseniene. Căci Ibsen are arta deosebită de a-şi face personagiile în acelaşi timp şi străvezii, adică de a face ca din vorbele lor să se străvadă o viaţă dublă, una voită şi alta nevoită. El ştie să-şi individualizeze oamenii la perfecţie prin felul lor de a vorbi, făcându-ne să simţim din ticurile lor, din vocabularul lor, din felul de a-şi construi frazele, tot mediul, toată originea lor sufletească, toate dorinţele şi năzuinţele lor cele mai intime. Ibsen are darul excepţional de a imita desăvârşit mersul unei convorbiri. Prin aceasta izbuteşte să creeze pe scenă viaţa adevărată, personagii vii, sentimente reale. Dar totdeauna, dincolo de naturalismul acesta atât de minuţios, simţim când inteligenţa rece a gânditorului, când lirismul romantic al poetului Ibsen.

Iată de ce interpretarea acestor personagii ibseniene „moderne" este cea mai complicată şi cea mai grea sarcină care, la artiştii noştri, este cu atât mai dificilă cu cât, pentru cei mai mulţi, Ibsen e o noutate necunoscută şi neînţeleasă.

(*Rampa* nr. 284, 30 septembrie 1912 şi nr. 285, 1 octombrie, 1912)

Tudor Arghezi

Satisfacerea cu care părăsești spectacolul ibsenian e asemănătoare cu sentimentul de înaltă putere morală, după o contemplare de o duminică, între fântânile și râpile naturii. Marele număr al scriitorilor își caută inspirația în matca de șes, liniștită și sigură, puțini întreabă chiar izvorul gândirii. Ibsen pare că-l captează. În literatura lumii acest norvegian, aspru ca un sfârc de pisc, e un fel de Evanghelist. De-o măduvă de aur îi sunt cuvintele pline, iar tăcerile lui au obscuritatea străvezie a unor mistere. La vocea lui de zeu muncitor, cu palmele împietrite, imaginile trezite în universul sufletesc sunt nenumărate.

Cu Ibsen, teatrul ia o înfățișare de catedrală. Cât suntem de departe de așa-numitul teatrul modern și de bibelourile lui, de sufletele lui măruntaie, de domnii și doamnele lui, de atâtea stafii mici ale vieții, false și maladive din capitalele mari, pline de-altminteri de biserici. Această lume-liliput mișună la picioarele câte unui Christ izolat. [...]

Din zori și până noaptea târziu, sunetul aurului ne umple auzul. Viața noastră ajunge un fel de aparat de tipărit bancnote. Unii trebuie să câștige ca să se hrănească; alții, averi și moșteniri. O piesă de Ibsen îți aduce aminte că omul mai poate lupta și pentru altceva și, în loc să fie expresia unei efigii pe metal, poate fi edificiul unui curaj, forma unei idei, semnul unei năzuințe. Îți amintește, oricâtă jertfă ți s-ar cere, că neatârnarea poate fi și un scop în viață, că e în orice caz un mijloc de energie și o școală de superioritate. [...]

Ibsen nu-i un democrat. Cu toată desfășurarea lui revoluționară, el proclamă superioritatea de fapt a minorităților și, în *Un dușman al poporului*, când încheie cu ultima lui „descoperire" că omul singur e și cel mai puternic și că oricum învinge, încrederea lui o are monarhia, o monarhie valoroasă, de bună seamă, prin intelect.

Puterea singuraticului e de altfel reală și fraza lui Ibsen poate fi dată, în individualismul ei fermecător și tenace, ca un axiom. Cel singur economisește de altfel tot ce pierd ceilalți, toate aceste vase comunicante, toți cei grupați ca niște afluenți. Apoi singurătatea e o îngrășăminte a gândirii.

(*Viața românească* nr. 10, octombrie 1912)

B. Fundoianu

[...] Oamenii lui Ibsen sunt profund materiali, dar sunt lirici. De aceea mari. Fiecare om e absolut și religia lui, absolutul. De aceea oamenii lui cei mari sunt puțin ridicoli. Dar un ridicol trist, foarte trist. Și pentru că în timp ce se juca m-am simțit uriaș și totuși urât, erou și totuși ridicol și goril, m-am întrebat: dacă nu voiam și eu să creez material iluzii imateriale, dacă nu voiam și eu să stăpânesc milionul de cugetare și minele de metafore, dacă nu eram eu John Gabriel Borkman.

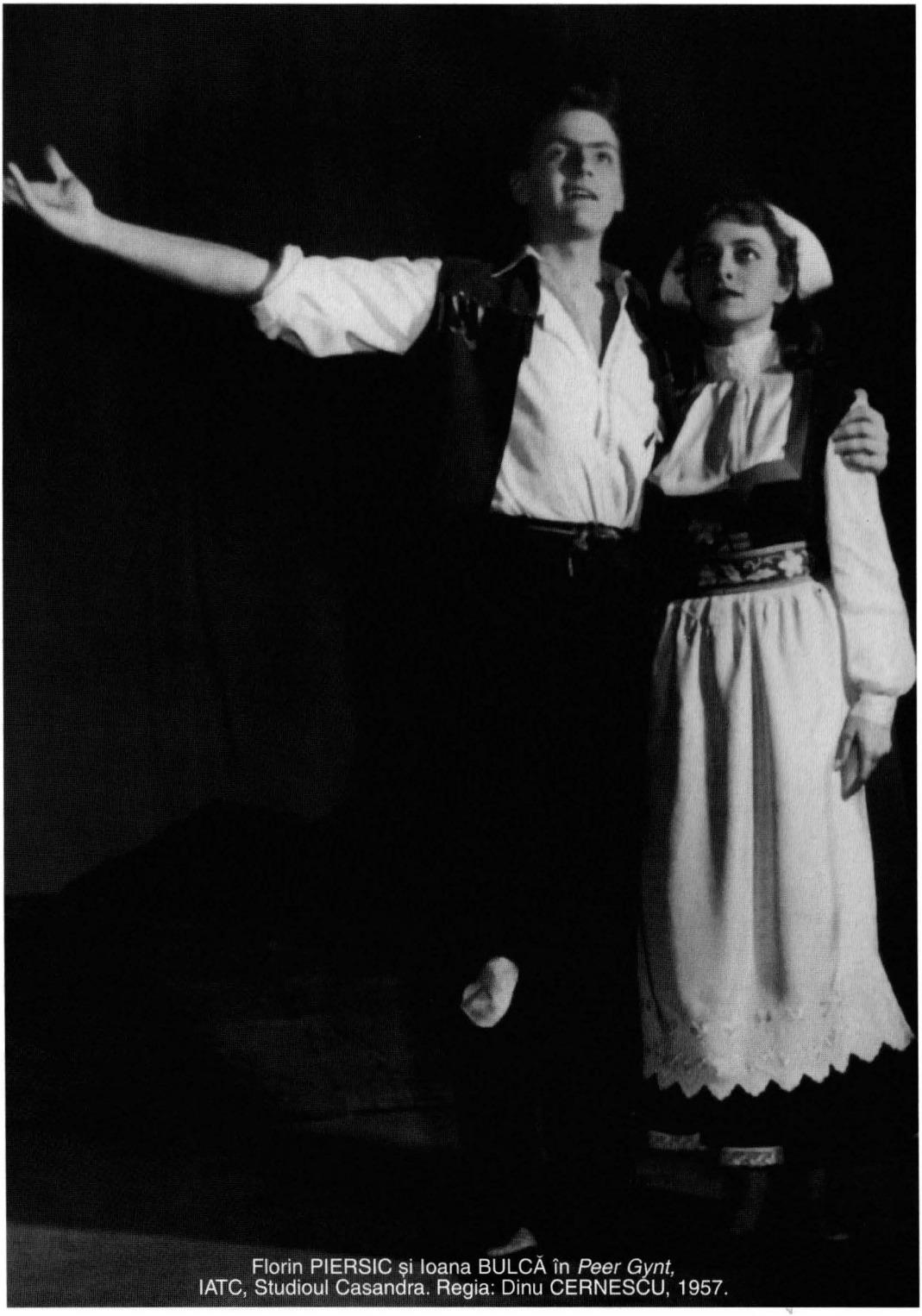
*

Ibsen n-a creat numai tabla de legi morale. Nu e numai un creator de valori. Ibsen a inventat o sensibilitate nouă. Ribot vorbea cândva despre „logica sentimentelor". E un domeniu rațional cusut unui domeniu de sensibilitate. În Ibsen va vorbi contrariul: „sentimentele logicei". Un domeniu de sensibilitate pentru unul rațional. Nu vom ști ce gândesc sentimentele; vom ști ce simt gândurile. De aceea creația lui Ibsen va fi prea rudimentară, fiind prea bogată în senzații, care sunt și

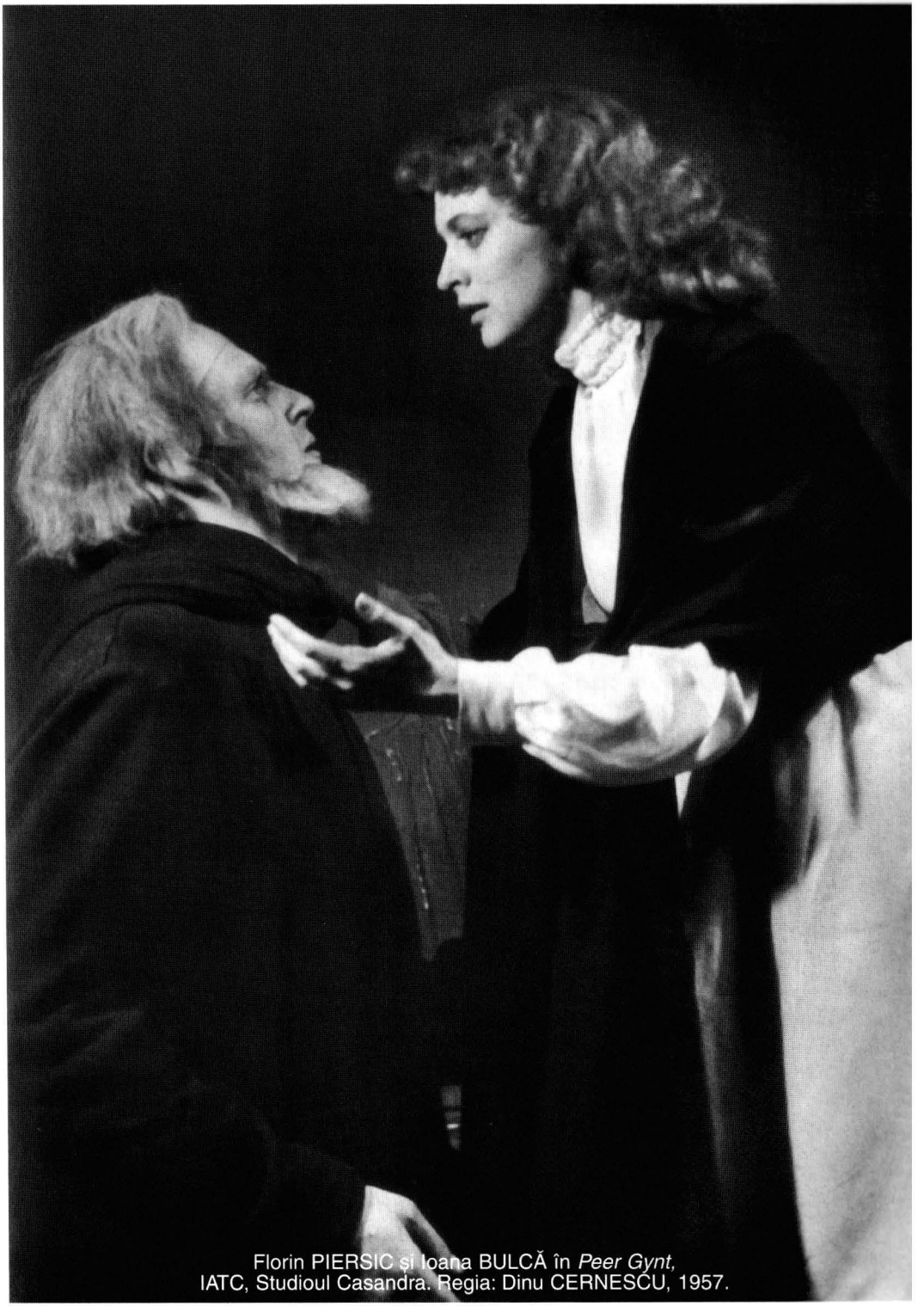
Olga TUDORACHE, Doina Tuțescu și Ion Caramitru în *John Gabriel Borkman*, spectacol TV din ciclul *Ibsen* datorat regizorului Petre Sava Băleanu, 1972.

idei, și sentimente. N-am putut niciodată disocia în Ibsen ideea de sentiment. În Ibsen, ideea zgârie nu știu unde la suflet și sentimentul zgârie nu știu unde la creier. E rudimentar și ne place. Dumnezeu, după creare, trebuie să fie mânjit cu lut pe mâinile creatoare. Ibsen e însuși Dumnezeul pe care ni l-am făcut după asemănarea noastră, pentru că a scăpat din reprezentare. Ibsen ne-a creat după asemănarea lui. Și chipul ni se aseamănă. În fond, între oameni și zei e prea puțină diferență.

(*Rampa*, 9 februarie 1919).



Florin PIERSIC şi Ioana BULCĂ în *Peer Gynt*,
IATC, Studioul Casandra. Regia: Dinu CERNESCU, 1957.



Florin PIERSIC şi Ioana BULCĂ în *Peer Gynt*,
IATC, Studioul Casandra. Regia: Dinu CERNESCU, 1957.

La Eschil, fatalitatea era divină. La Ibsen fatalitatea e în noi. Eroul se concepe altminteri decât este (Gaultier numeşte actul acesta bovarism); el vrea să realizeze conform imaginii pe care şi-a făcut-o despre sineşi; eroul *vrea*. Eroul e numai voinţă: voinţa îi pare liberă. El se izbeşte de sine. De aceea spunem că eroii lui Ibsen sunt puţin ridicoli. Eroul lui ţipă când îl apucă spaima, urlă când vrea să trăiască, se sperie de lucruri, ca de atâtea forţe; ceva din psihologia individului care a creat zeii. [...]

Ibsen îl vede însă pe erou de aproape. I-ar fi prieten, dacă prietenia ar îngădui surâsul. E liber cel ce se crede liber şi are voinţă cel ce o exercită. Eroii lui Ibsen toţi îşi exercită voinţa. De aceea, teatrul lui Ibsen e un teatru al eroilor.

(*Rampa*, 16 februarie 1919)

Tudor Vianu

Frumuseţea vieţii pe care Ibsen ne-o înfăţişează e toată în mişcare. Ea e toată expresie. O convulsiune lăuntrică. Eroii lui Ibsen nu sunt incapabili propovăduitori de pe Muntele Sinai. Cu tot ce e viaţă în ei, ei participă la tot ce este viaţă. Ei au toate contradicţiile, toate şovăielile şi tot zbuciumul omenesc. Omeneşte, prea omeneşte. Şi iarăşi, în natura lor singuratică, umanitatea vorbeşte. [...]

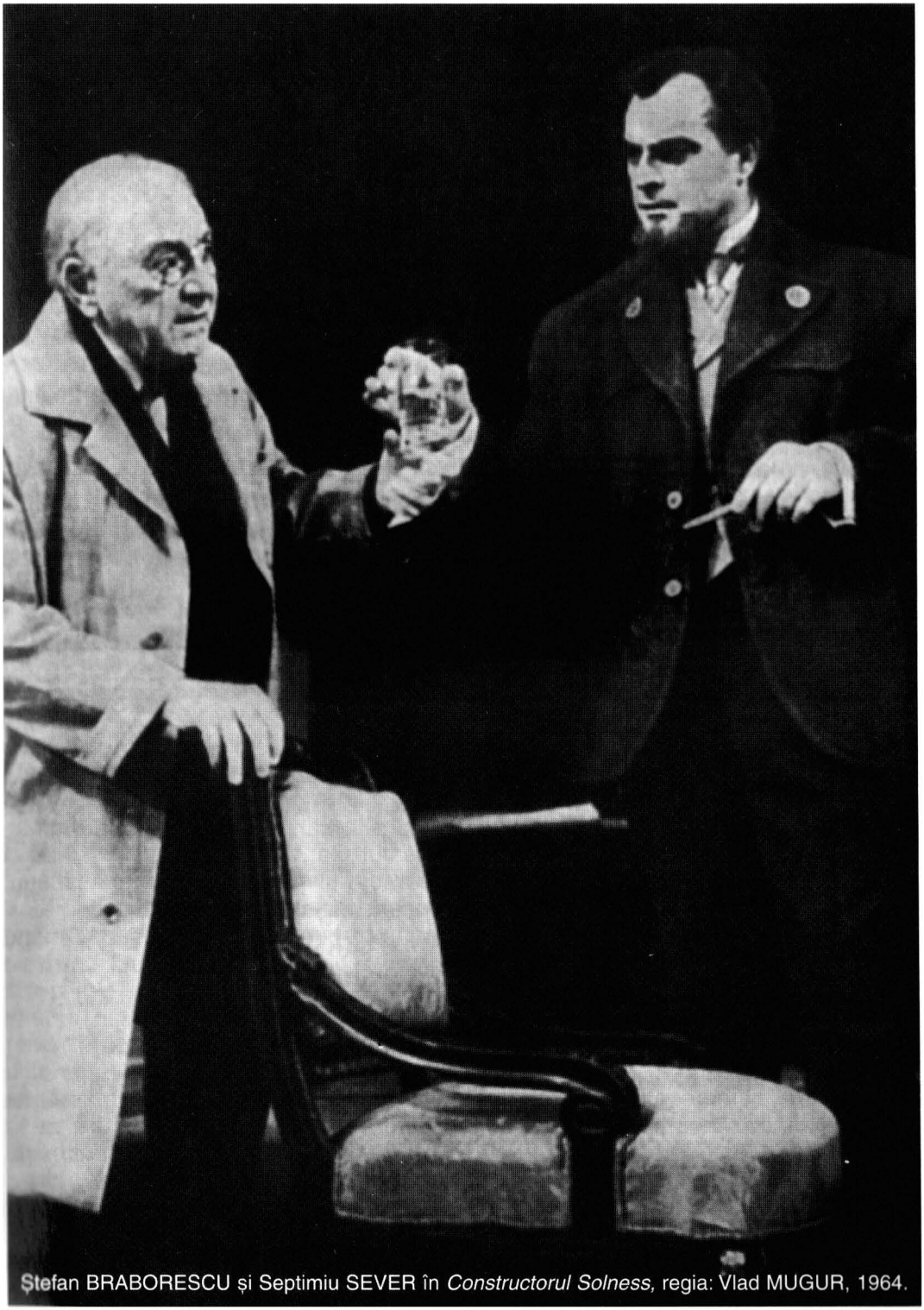
Singuraticul Ibsen e un social. Individualul şi socialul se luptă în el. Împrejurările din afară alcătuiesc numai decorul în care se desfăşoară logica înflăcărată a pasiunilor lor. Din perpetuarea acestui conflict naşte întreaga fizionomie a teatrului ibsenian.

Individual şi social. Dar zbătându-se în aceeaşi unitate. Spărgând în o mie de bucăţi neîncăpătoarea fiinţă: destul de mare ca să *vrea* altfel; prea mică altfel să *poată*. [...]

E, desigur, un entuziasm al puterii sigure şi neînduplecate în concepţia lui Ibsen. Intuiţia sa îl duce însă până la centrul de unde sociabilitatea omenească trimite fluidul gravităţii sale. De aci, Ibsen nu mai poate trage toate concluziile entuziasmului. Ibsen contra Ibsen. Concepţia sa îşi primeşte caracterul de la o renunţare. Toate dramele sale încheie asupra unei înfrângeri. În sfârşit, o maturitate înaintată îl întoarce pe sine contra sa. E aci, o mare învăţătură. O înaltă doctrină şi o adâncă experienţă. E o aureolare a „socialului" şi altceva decât ceea ce obişnuit se vede: „apărarea conştiinţei individuale împotriva constrângerilor sociale".

(*Revista Critică* nr. 20, 22 februarie şi nr. 21, 1 martie 1919).

Problema adevărului în relaţiile practice ale vieţii a fost una din cele care l-au preocupat mai puternic pe marele dramaturg norvegian. În *Un duşman al poporului*, dr. Stockmann declară: „Nu are nici o importanţă dacă o societate mincinoasă se prăbuşeşte". Iar în *Stâlpii societăţii* ni se spune: „Libertate şi adevăr, iată stâlpii societăţii!" Epoca lui Ibsen a păcătuit adeseori împotriva adevărului şi, de aceea, printre personajele lui Ibsen există mai multe care, departe de a fi stăpânite de patosul adevărului, par mai degrabă dominate de fantezia înşelătoare şi laşă. Voi aminti două dintre aceste personaje. Unul este Peer Gynt, a cărui fantezie fabulatorie înaintează peste victime, peste bătrâna lui mamă, peste iubita credincioasă, Solveig. Celălalt este, în *Raţa sălbatică*, fantastul laş Hjalmar Ekdal



Ștefan BRABORESCU și Septimiu SEVER în *Constructorul Solness,* regia: Vlad MUGUR, 1964.

care, după o revoltă sterilă, se înapoiază în minciuna călduță a casei lui, dar aduce sacrificiul fiicei sale, a Hedwigei.

(din vol. *Studii de literatură universală și comparată*, București, Ed. Academiei, 1963).

Alexandru Busuïoceanu

Ibsen nu e numai un artist, căci artistul e sufletul capricios în care senzațiile și emoțiile circulă libere, se asociază și se grupează după bizareria coincidențelor întâmplătoare și își caută expresia sensibilizării fără să țină seama de nici un alt criteriu din afară, decât legile proprii sufletului în care trăiesc. Imaginea artistului pur e indiferentă astfel oricărei sancțiuni ce presupune o ordine și o lege superioară. Ibsen nu e însă acest suflet capricios [...] întotdeauna, în cugetul lui, îndărătul imaginilor vom găsi și o sancțiune ce presupune un criteriu moral și care formează sufletul întregului său teatru. [...]

Sufletele create de el, toate, sunt chinuite de aceeași problemă care, înainte de a fi a lor, e a poetului însuși. [...]

Pretutindeni același tip voluntar și adeseori atât de puțin omenesc în transcendentalismul în care trăiește; pretutindeni aceeași filosofie, rezumată uneori în precepte categorice și din când în când chiar, alături de simbolurile ce dau lui Ibsen o atmosferă atât de mistică, și câte un aforism final, ca în *Stâlpii societății* ori în *Dușmanul poporului* ori în *Strigoii*, ce rezumă totul ca o concluzie silogistică și care nu ți se impune întotdeauna numai cu forța emoției, ci și cu aceea a raționamentului.

(*Revista Critică* nr. 21, 1 martie 1919).

Alice Voinescu

Ibsen pune oglinda în fața acestei societăți – să se vadă și să se înspăimânte când va găsi în locul feței, ce-și presupune, doar fața unui strigoi. Doar așa va face omul modern un efort să se scape de moartea latentă ce-l cuprinde treptat prin răcirea omorâtoare a *obiceiului*.

Opera lui Ibsen e încercarea desperată de a salva cu sila *Omul* din mașinismul inconștienței burgheze. Nu „individualismul , care este caracteristica dramei în genere, creatoare de personalități, este caracterul specific al dramei lui Ibsen, ci, dacă o formulă l-ar putea determina pregnant, ea ar fi aceea de „regenerator" al societății. Și, cu toate acestea, Ibsen a fost acuzat de nihilism fiindcă, dărâmând casa cea putredă în care se adăposteau strigoii, a prăvălit cu ea și credințele cele adevărate, lăsând omenirea fără nici un adăpost. Cine a creat însă figuri ca Hakon, Brand, Johannes Rosmer și Ellida, pentru a numi numai câteva din galeria ibseniană, nu poate fi atins de așa grea învinuire. [...]

Vocația lui Ibsen a fost să dărâme minciunile pe care o viață de împrumut le mai ținea în picioare. Ca și marele lui contemporan francez, care spre fericirea noastră, trăiește încă, Anatole France, el scutură copacul sufletesc pentru ca să cadă frunza veștedă; cea vie, fragedă de sevă, nu riscă nimic în această încercare. [...]

Partea pozitivă a concepției lui Ibsen îmi pare că se ascunde mai mult în sensul pe care îl dă el morții, decât în cel al vieții. Moartea eroilor nu înseamnă niciodată sfârșirea conflictului, încheierea problemei în Nirvana. Moartea ibseniană este tocmai învierea problemei morale. [...]

Moartea voluntară este, pentru Ibsen, mijlocul estetic de a crea libertatea voinței. Emanciparea acesteia de sub teama neființei fizice, asigură eroilor posibilitatea de a se afirma ca ființe morale. [...] Puterea moralizatoare a lui Ibsen depinde și de gradul de cultură estetică a auditoriului. Căci nu simbolismul *à fleur de peau*, a cărui cheie se găsește foarte ușor, ci simbolismul intim, care e natura profundă a teatrului ibsenian, constituie piatra de încercare pentru public. [...] Poezia ibseniană, aceea ce creează „Omul nou" și credința în o a „treia împărăție" prin mijlocul transformării în *voință pură*, în *conștiință*, a materialului istoric, aceasta scapă multora. Amestecul de filosof și de artist în persoana lui Ibsen este un aliaj unic.

(*Ideea europeană* nr. 26, 14 decembrie 1919)

Camil Petrescu

Opera lui Ibsen poate fi împărțită în patru categorii de lucrări dramatice care, de altminteri, se grupează uneori și după epocile din viața lui în care au fost scrise: opera socială – *Nora, Dușmanul poporului, Stâlpii societății, Strigoii* etc, în care individualismul lui aprig, perfect, cu adevărat perfect logic, luptă cu disperare împotriva colectivității. *Rața sălbatică* și *Hedda Gabler* (pe care, în paranteză fie zis, noi le socotim capodoperele ibseniene) sunt propria lui replică la ecourile pieselor individualiste. Sunt două caricaturi amare de individualiști superficiali. Dar negăsindu-și expresia nici în individualismul logic, nici în colectivitate, poetul rămâne oarecum dezorientat. Singura rază de lumină o vede în sensul excepționalului: *Constructorul Solness, Rosmersholm* etc. Cu acestea intrăm în perioada simbolurilor. De aici până la viziunea și îndoielile imposibilului, până la iluminare, nu mai e decât un pas: *Brand, Peer Gynt* etc. [...]

Ca tehnică dramatică, piesa urmează evoluția autorului ei. Piesele lui sociale au un solid schelet dramatic, obișnuit, cele de replică pierd oarecum din siguranța construcției aparent, sunt însă capodopere de construcție intelectuală și artistică, de o incomparabilă organizare psihologică. Cele următoare continuă curba de evoluție, renunțând tot mai mult la consistența dramatică și folosind cu tot mai multă ușurință simbolurile.

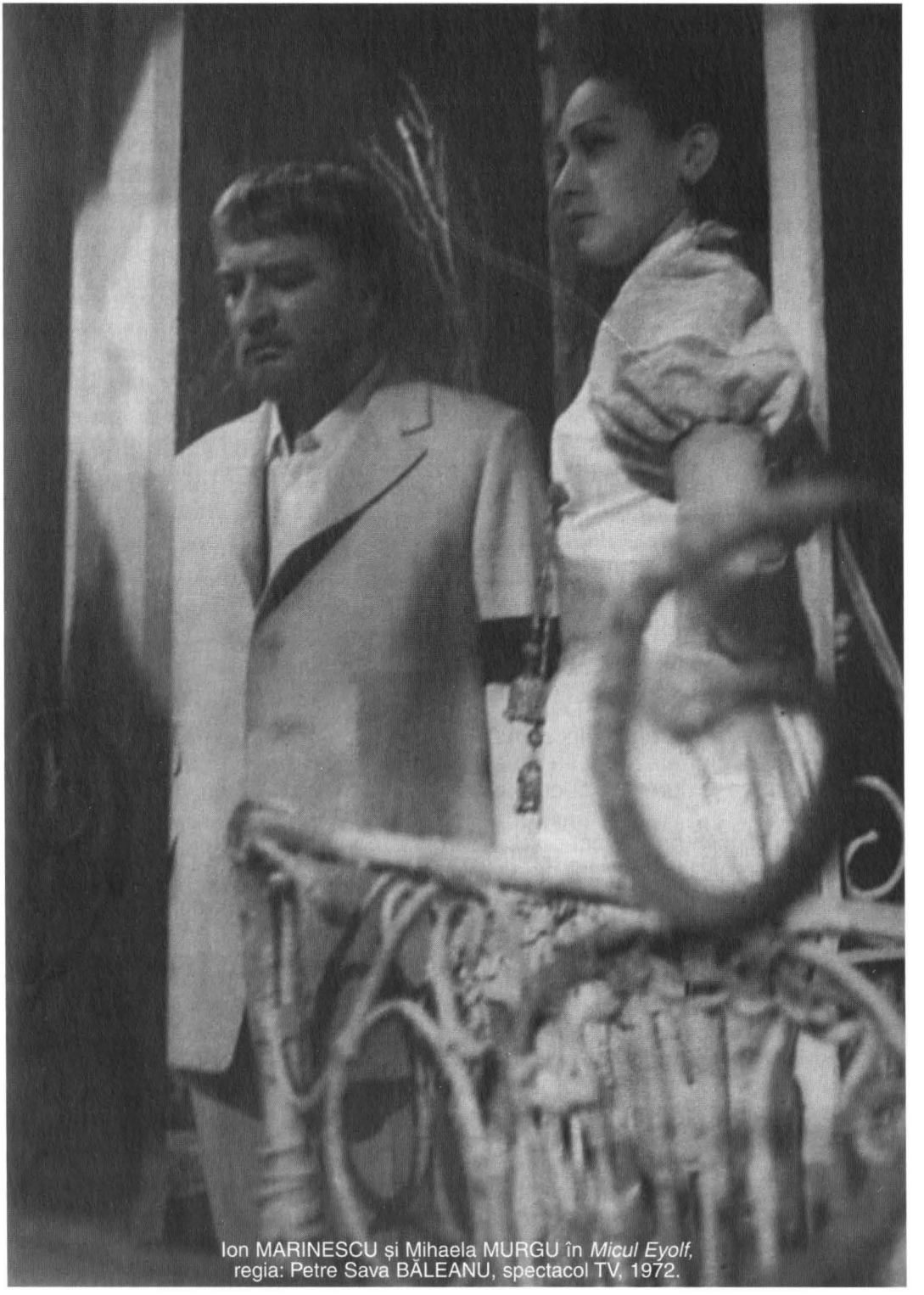
Iar în *Brand, Peer Gynt, Împărat și Galileu* (am respectat în această clasificare ordinea concepției de artă, nu cea cronologică a publicării) sunt pur și simplu poeme dramatice. Sunt floarea extremă a gândirii și simțirii ibseniene. Cuprind, poate puțin neclar – Ibsen a alunecat tot mai mult spre misticismul simbolurilor, dar și experiența unei inteligențe obosite de imposibile sforțări – un dar de expresivitate cu totul personal. Sunt frumuseți unice la *Peer Gynt*. Ei bine, reprezentarea acestei opere era o necesitate – cu orice preț – pentru viața noastră culturală îmbâcsită de mărunte drame adultere și idealuri de chelneri pseudointelectuali. [...]

(*Argus*, nr. 3508, 31 decembrie 1924)

[...] Ce a plăcut mai întâi din Ibsen? (Și ce nu mai place, deci, astăzi?)

Au plăcut extremele operei lui. Mulțimea a primit cu mulțumiri partea melodramatică a teatrului lui: *Strigoii, Dușmanul poporului, Stâlpii societății, Nora*. Căci Ibsen a fost un mare meșter al melodramei, pe care a știut să o intelectualizeze.

Eugenia POPOVICI în *Micul Eyolf*, regia: Petre Sava BĂLEANU, spectacol TV, 1972.



Ion MARINESCU și Mihaela MURGU în *Micul Eyolf*,
regia: Petre Sava BĂLEANU, spectacol TV, 1972.

Snobii din lumea întreagă s-au pasionat însă pentru partea ceţoasă, mistică a operei ibseniene: *Constructorul Solness, Copilul Eyolf, Femeia mării, Brand, Când noi morţii vom învia*. Unii chiar azi consideră *Brand* capodopera teatrului ibsenian.

Dar capodoperele lui, *Rața sălbatică, Hedda Gabler* (mai ales), *Rosmersholm, John Gabriel Borkman* nu au fost înţelese şi nici apreciate sau, dacă au fost apreciate, au fost tocmai pentru că păreau neînţelese, deci ofereau un bun material pentru snobi. Trebuie să facem o paranteză şi pentru *Peer Gynt*, căruia astăzi i se găsesc cu totul alte calităţi decât în primele timpuri.

Ceea ce e caracteristic e că evoluţia lui Ibsen a fost spre... umor. Un cumplit umor. De la melodramă la ironie. Asta a fost strania evoluţie a uriaşului nordic. Şi asta redă toată măsura valorii lui. [...]

(*Rampa* nr. 3044, 16 martie 1928)

Mircea Eliade

[...] Brand e un om care s-a făurit singur, prin voinţă şi perseverenţă. Sufletul e oţelit în lupta cruntă interioară, lupta care nu izbucneşte în cuvinte, ci se ghiceşte numai în întunecimea ochilor şi în încleştarea dinţilor. Voinţa lui Brand e câteodată impulsivă şi viguroasă ca un torent mâniat. Atunci porunceşte mulţimilor şi le mână cu biciul unui profet. Altădată, voinţa lui e calmă şi concentrată. E zidul stâncos de care se izbesc ispitele şi slăbiciunile ce fumegă în adâncimile sufletului. E izbânda hotărârii cugetului asupra sufletului şi trupului. Există o singură cale, o singură armă, o singură lumină pentru a se întrece pe sine: voinţa.

Brand se socoteşte cavalerul unui Dumnezeu puternic şi necruţător pentru cei slabi. În numele acestui Dumnezeu, Brand propovăduieşte frenezia voinţei şi purificarea prin suferinţe. Dumnezeul lui Brand nu e o simplă funcţie socială. Nu e reprezentantul unei discipline pe care comunitatea o impune prin rituri. De asemenea, Dumnezeul său nu e un bătrân blând şi iertător, care să închidă ochii în faţa greşelilor. Cu cei care pot şi nu vreau, cu bărbaţii, deci, Dumnezeu e crunt. [...]

Tot sau nimic: odată început suişul către perfecţiune, nu te mai poţi opri în drum. „Dacă n-ai dat totul, tot ce ai dat a căzut în mare". Perfecţiunea dorită de Brand nu mai e omenească. Ea cere atâtea sforţări, atâta zbucium şi atâtea suferinţi, încât apare eroică. [...] Pentru că aşa cere Dumnezeul lui Brand. Dumnezeul care nu se mulţumeşte cu o turmă de credincioşi ce îi oferă târgul compromisurilor, ci caută personalităţi care să se desăvârşească neîncetat pe sine. Personalităţi care să nu lupte în nădejdea răsplatei imediate. [...]

Brand moare înăbuşit sub o avalanşă. E ucis de însuşi Dumnezeul său: Voinţa. Moare singur, părăsit, însângerat. Moare pentru că puterile îl lăsaseră şi închipuirea sa turmentată era chinuită de ispite. Moare însă mântuit. Pentru că şi în ultima clipă a strigat pe Dumnezeul său şi a avut conştiinţă de luptele şi suferinţele sale.

[...] Cine n-a plâns cetindu-l, cine nu şi-a simţit obrajii biciuiţi şi mustrarea chinuindu-i nopţile – nu l-a priceput pe Brand. Fantasma nordică – rece şi cruntă – a trecut pe lângă el fără să-l zdrobească şi, deci, fără să-l purifice... Acela să se întoarcă la Petrarca, la cântecul din sud.

(*Cuvântul* nr. 620, 25 noiembrie 1926)

Ion Marin Sadoveanu

[...] cele trei puteri: romantica mării, a ştiinţei şi pasionata problematică a personalităţii [...] se ofereau stăruitor ca materiale de construcţie lui Ibsen pentru o operă nouă [...], cereau să fie armonizate, dozate şi mai ales strâns şi economic însufleţite pentru scenă.

În opera gata construită, aceste trei imbolduri se pot urmări clar, ba ceva mai mult şi mai interesant, încheieturile dintre aceste fragmente. Ceea ce e remarcabil, e felul cum Ibsen a ştiut să urzească totul creând, astfel, o bucată armonică şi mai ales – e mai mult decât sigur că tot astfel i s-a pus şi lui problema – imaginând o înlănţuire logică de evenimente mai îndepărtate sau mai apropiate care să decurgă unele din altele şi să lase impresia unei lumi organice, cu determinismul ei, acolo unde în realitate nu au fost decât trei bucăţi destul de disparate. În acest scop, Ellida, eroina, femeia mării, este dăruită cu tot dorul şi lirismul lui Ibsen pentru întinsul vrăjit al apelor. Dezrădăcinată ca şi el din larg, şi aruncată pe un fund de fiord, cu apa moartă şi putredă. Ellida tânjeşte în căsătoria ei cu doctorul Wangel, ca un albatros cu aripile tăiate. Turbure, de trei ani, deznădejdea ei îşi recapătă o criză sub ochii noştri, prin povestirea unui naufragiu la care a luat parte, de către sculptorul Lyngstrand. Deodată se dezveleşte marele mister, se sparge ca o fereastră prin care intră o pâclă groasă plină de rezonanţe, de ecouri, de chemări, de fantome. [...]

Toată această nevroză a Ellidei, care duce o acţiune şerpuită, economicoasă, atrăgătoare, se construieşte nelămurit între fantezie şi elemente precise din ştiinţele mai mult sau mai puţin romantice, poate numai din ipotezele lor, care îşi făceau loc la epoca aceea. [...]

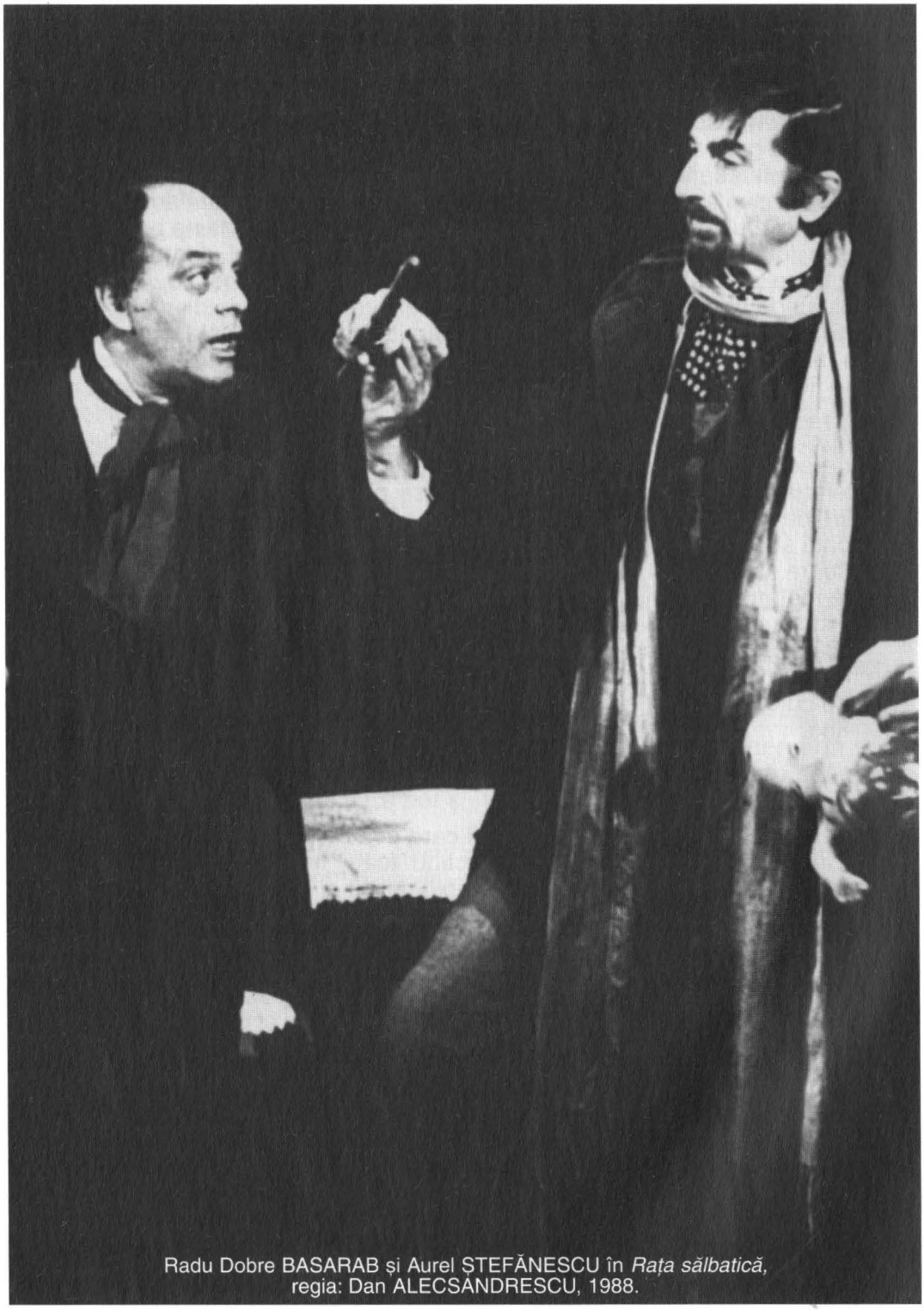
Suflul larg de poezie, care bate din această piesă, întovărăşit de adânca lui îngemănare cu sufletul omenesc, în care e adânc săpat şi animat până în cele mai ascunse cute, face din *Femeia mării* o operă savantă, dar vie din plina maturitate ibseniană.

(*Gândirea* nr. 10, octombrie 1928).

George Călinescu

Acesta e Ibsen, dramaturgul genial care poate fi comparat cu Shakespeare. Opera lui stă pe un paradox contrazicând toate tradiţiile, iluminând tipologia convenţională a teatrului, fiind realistă, enigmatică şi mitică, familiară şi speculativă, încruntând frunţile de gânduri, mai puţin spectaculoasă şi zguduitoare. Ibsen a creat mai ales, în piesele moderne începând cu *Nora*, teatrul dialectic în care intriga e de idei, conflictul desfăşurându-se cerebral, fără conceptualizare totuşi, cu o rară *vis dramatica*. Helmer şi Nora sunt idei, publicul se împarte zgomotos în două tabere, ideile lui Ibsen fiind sălbatec pasionale, ca şi divinităţile nordice din *Edda*. Tipic ibseniană este traducerea conflictului într-o dramă hermetică în care eroii vorbesc sublim şi profetic, clarobscurul conferind primarilor şi avocaţilor profiluri legendare. Temele stăruitoare sunt lupta între minciună şi adevăr, construcţie şi apatie. Între spiritul judeţean şi cel umanistic, între trecut şi viitor, patriotism şi cosmopolitism, individualism şi eroism, între duhul de compromis şi linia justă, între animal şi spirit, între fiord şi mare, vale şi munte, ceaţă şi soare. Deşi autorul nu participă direct la dezbatere, felul cum e pusă problema nu lasă îndoială asupra orientării lui progresiste. Este adevărată şi nobilă ideea pe care omenirea o va sancţiona în viitor. E mincinos ceea ce e apăsător, sumbru şi îngust.

(din vol. *Scriitori străini*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967).



Radu Dobre BASARAB și Aurel ȘTEFĂNESCU în *Rața sălbatică*,
regia: Dan ALECSANDRESCU, 1988.

Nicolae Balotă

Contemporani cu Samuel Beckett şi cu Ingmar Bergman (ca să nu amintim decât aceste nume ale unor personalităţi de calibru foarte diferit), dar mai ales contemporani (spectatori şi actori deopotrivă) ai unor profunde seisme ale secolului, nu putem privi în urmă, spre făptura cenuşiu-stâncoasă a lui Henrik Ibsen, ca şi spre luminile şi umbrele teatrului său, uitând experienţele grave ale existenţei noastre, ca şi nu mai puţin intensele trăiri estetice pe care le-au prilejuit operele unor scriitori şi artişti ai timpului nostru. [...] A-l vedea pe Ibsen ori pe alt mare creator al trecutului ca pe un contemporan al nostru implică, întotdeauna, o punere în paranteză a acelui trecut, o trădare oarecum a istoriei, dar şi o apropiere mai mare, pe alte planuri decât cele ale restaurării arheologice, de identitatea profundă, esenţială a operei. Valoare istorică determinată şi perenă, situare în timpul creaţiei şi în timpul lecturii, pendularea aceasta, necesară, ne revelează ceva din esenţa teatrului ibsenian. [...]

Opera aceasta este, după intenţia mărturisită de dramaturg, „ca o fereastră deschisă spre viitor". Operă *deschisă* nu numai interpretărilor multiple, posibile în cazul tuturor capodoperelor artei, structural *deschisă*. Creaţie a unui spirit ce s-a vrut şi a reuşit să fie liber, nesupus dogmelor de orice fel, convenţiilor vremii sale sau vremilor trecute. El, însuşi, dramaturgul, este mai curând o natură exploratoare decât una didactică. El caută, nu oferă soluţii gata confecţionate. Teatrul său nu rezolvă probleme, ci le iscă. „Nu fac decât să pun întrebări, misiunea mea nu este de a răspunde" mărturiseşte el, odată. [...]

Eroarea celor care au căutat şi văzut exclusiv idei şi concepţii în ţesătura dramatică a pieselor norvegianului este de a nu fi remarcat suficient că arta acestuia nu este a unui mare predicator al veacului (cum s-a vrut incontestabil), ci a unui mare vizionar al destinelor umane. Helmer şi Nora nu sunt „idei" – cum voia George Călinescu – ci *existenţe dramatice*. Drama ibseniană este ontologică, nu epistemologică, ea are un substrat existenţial din care se degajă şi pe care îl exprimă conflictul discursiv, ideatic, al „dezbaterii".

Existenţa socială şi existenţa morală sau – altfel spus – condiţia omului în lume şi a conştiinţei umane într-un univers al valorilor morale sunt ipostazele principale, manifeste, ale unei drame a *fiinţei* în teatrul lui Ibsen. Condiţia umană este, înainte de toate, aceea a *existenţei ameninţate*. O ameninţare sumbră, asemenea fatalităţii antice, dar de altă natură, îl împresoară pe om. Această primejdie sumbră vine dinafara ca şi dinăuntrul lui. Omul – fiinţă ameninţată şi care se *ştie* ameninţată – este supus presiunilor unei societăţi ce joacă adeseori, în teatrul ibsenian, rolul Moirei antice. „Ceea ce m-a făcut să scriu ceea ce am scris – mărturiseşte odată dramaturgul – a fost impresia puternică pe care mi-a produs-o contradicţia dintre destinul omului şi organismele sociale actuale, fondate de oameni. Aceasta a fost vocaţia mea". Vocaţia unui poet al crizelor existenţiale. Contradicţia despre care vorbeşte Ibsen în confesiunea amintită nu opune (cum se spune uneori, căci aparenţele înşală) individul şi societatea, ci un destin mai înalt al omului, revendicările spiritului, chemarea unui plan al valorilor, împlinirea existenţei sale, pe de o parte, şi pe de altă parte, o altă putere fatală, asemenea unui destin, care este forţa unei orânduiri sociale, cu tot·ce implică ea: convenţii, legi arbitrare, conformisme, dogme. În fond, două destine şi-l dispută pe omul ibsenian. Existenţa sfâşiată a celor mai mulţi eroi ai acestui teatru este o asemenea coincidenţă dramatică a contrariilor.

(*Teatrul* nr.11, noiembrie 1978).

Grupaj de texte alcătuit de Ion CAZABAN

Premiile Galei UNITER

– Ediția a XIV-a –

Juriul final, format din **Emilia Popescu** – actriță; **Nina Brumușilă** – scenograf; **Doina Modola** – critic; **Elisabeta Pop** – critic; **Claudiu Goga** – regizor, a acordat următoarele premii:

DEBUT: **Alex Mihail** pentru regia spectacolului *Comedie neagră* la Teatrul de Comedie, București

CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE: **Adriana Grand** pentru scenografia spectacolului *Scaunele* de Eugène Ionesco la Teatrul German de Stat, Timișoara

CRITICĂ TEATRALĂ: **Doina Papp**

CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ ÎN ROL PRINCIPAL: **Valeria Seciu** pentru rolul Esme Allen din spectacolul *Cum gândește Amy* de David Hare la Teatrul Mic, București

CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ ÎN ROL SECUNDAR: **Péter Hilda** pentru rolul Lucky din spectacolul *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe

CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL PRINCIPAL: **Victor Rebengiuc** pentru rolul Preobrajenski din spectacolul *Inimă de câine* după Mihail Bulgakov la Teatrul Național „I.L. Caragiale" din București

CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL SECUNDAR: **Constantin Drăgănescu** pentru rolul Johnnypateenmike din spectacolul *Billy Șchiopul* de Martin McDonagh la Teatrul Nottara, București

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ REGIE: **Radu Afrim** pentru spectacolul *Plastilină* de Vasili Sigariov la Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL: **Woyzeck** de Georg Büchner la Teatrul Maghiar de Stat Cluj (regia: Mihai Măniuțiu)

PREMIUL PENTRU TEATRU RADIOFONIC: **Ecaterina cea Mare** de George Bernard Shaw, regia artistică Cezarina Udrescu, producție a Redacției Teatru–Divertisment din Societatea Română de Radiodifuziune

PREMIUL PENTRU TEATRU TV: **Alegerea lui Alexandru Suțto** de Dumitru Crudu în regia lui Dominic Dembinski – producție TVR

Premiile acordate de Senatul UNITER:

PREMIUL DE EXCELENȚĂ: **Constantin Chiriac**

PREMIUL PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE:
actorul **Mihai Fotino**, actrița **Liliana Tomescu**, regizorul **Dinu Cernescu**, scenograful **Viorel Penișoară-Stegaru**, criticul **Elisabeta Pop**

PREMIUL SPECIAL AL PREȘEDINTELUI UNITER: actorul **Florin Piersic**

PREMIUL MECENA: **Doamna Carmen Adamescu,** Președinte UNIREA SHOPPING CENTER

PREMIUL PENTRU PROFESIONALISM ȘI FIDELITATE: **Societatea Română de Televiziune** la Aniversarea a 50 de Ani de Existență

PREMIUL SPECIAL PENTRU MUZICA DE TEATRU: **Nicu Alifantis**

PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE COPII: **Lucian Ifrim**

PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE PĂPUȘI: **Horia Davidescu** și **Eustațiu Gregorian**

PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE REVISTĂ: **Nicu Constantin**

PREMIUL SPECIAL PENTRU CIRC: **Mihai Ciucă**

În cadrul Galei au mai fost decernate și următoarele premii:

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ PIESĂ ROMÂNEASCĂ A ANULUI 2005 – program anual al UNITER: **„Colonia îngerilor"** de Ștefan Caraman

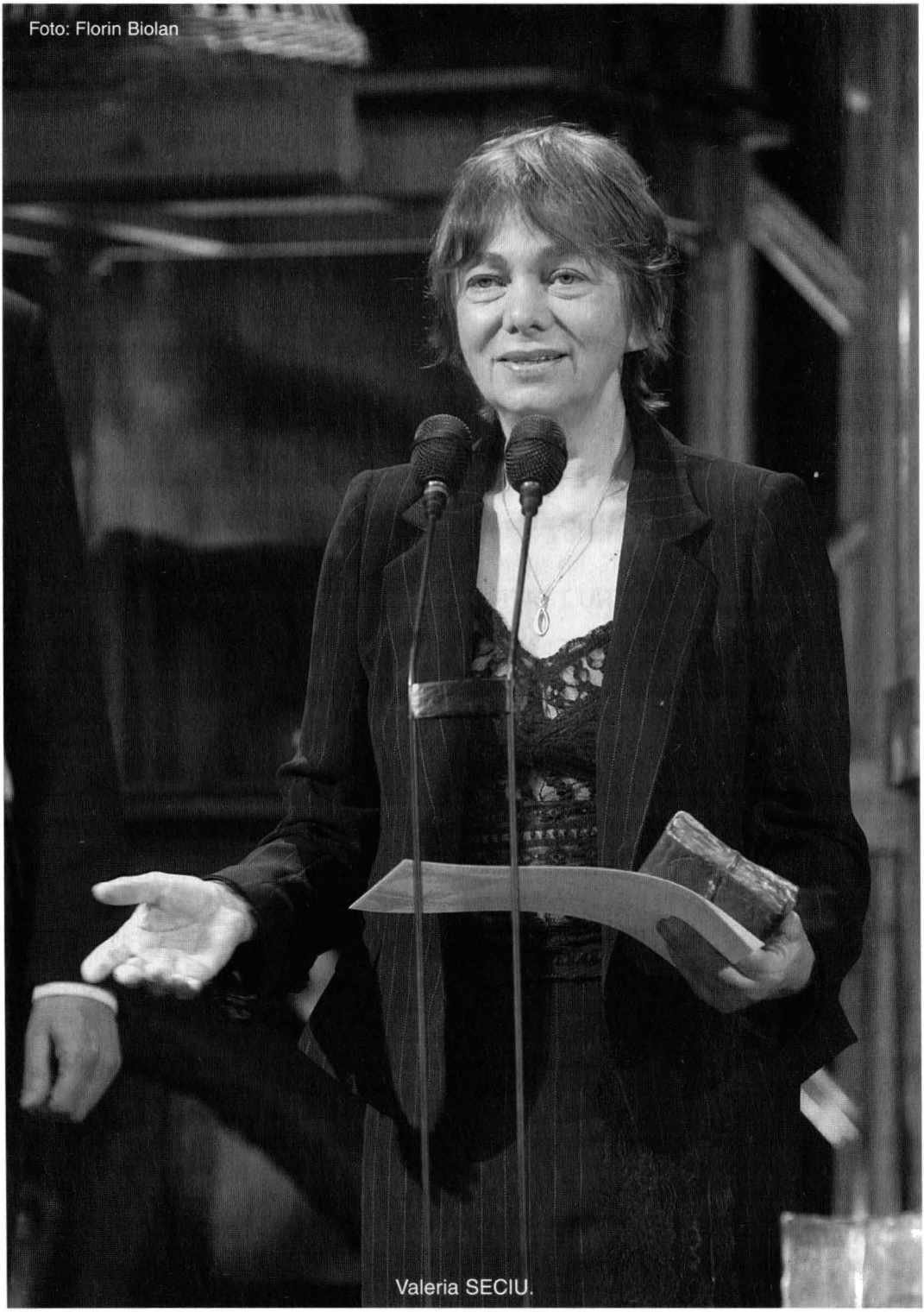
PREMIUL BRITISH COUNCIL:
Premiul de dezvoltare profesională acordat **UNITER**

PREMIILE ASOCIAȚIEI INTERNAȚIONALE A CRITICILOR DE TEATRU (A.I.C.T.) – SECȚIA ROMÂNĂ:

PREMIUL DE ONOARE: **George Banu,** pentru activitatea excepțională în domeniul criticii și cercetării teatrale internaționale și pentru impunerea valorilor teatrului românesc în circuitul cultural european

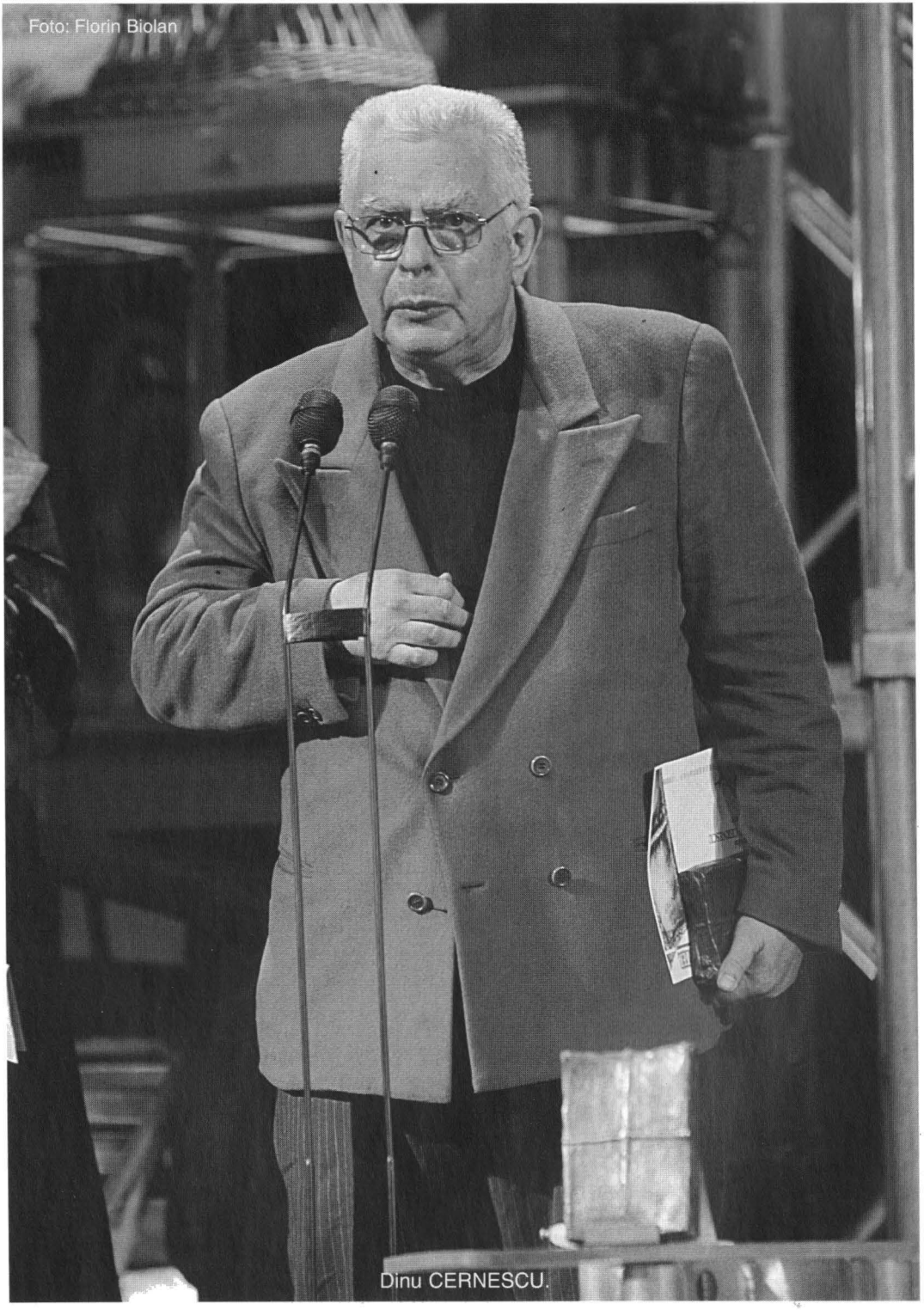
PREMIUL CRITICII: actrița **Ada Milea**, pentru atitudinea lucidă și critică față de actualitate, prin îmbinarea originală a satirei cu muzica și poezia în spectacolul contemporan

DIPLOMA DE EXCELENȚĂ: Teatrologii **Alina Moldovan** și **Tamara Susoi**, pentru promovarea modernă a imaginii Teatrului Odeon și pentru valoarea proiectelor deschise formelor înnoitoare ale artelor spectacolului.

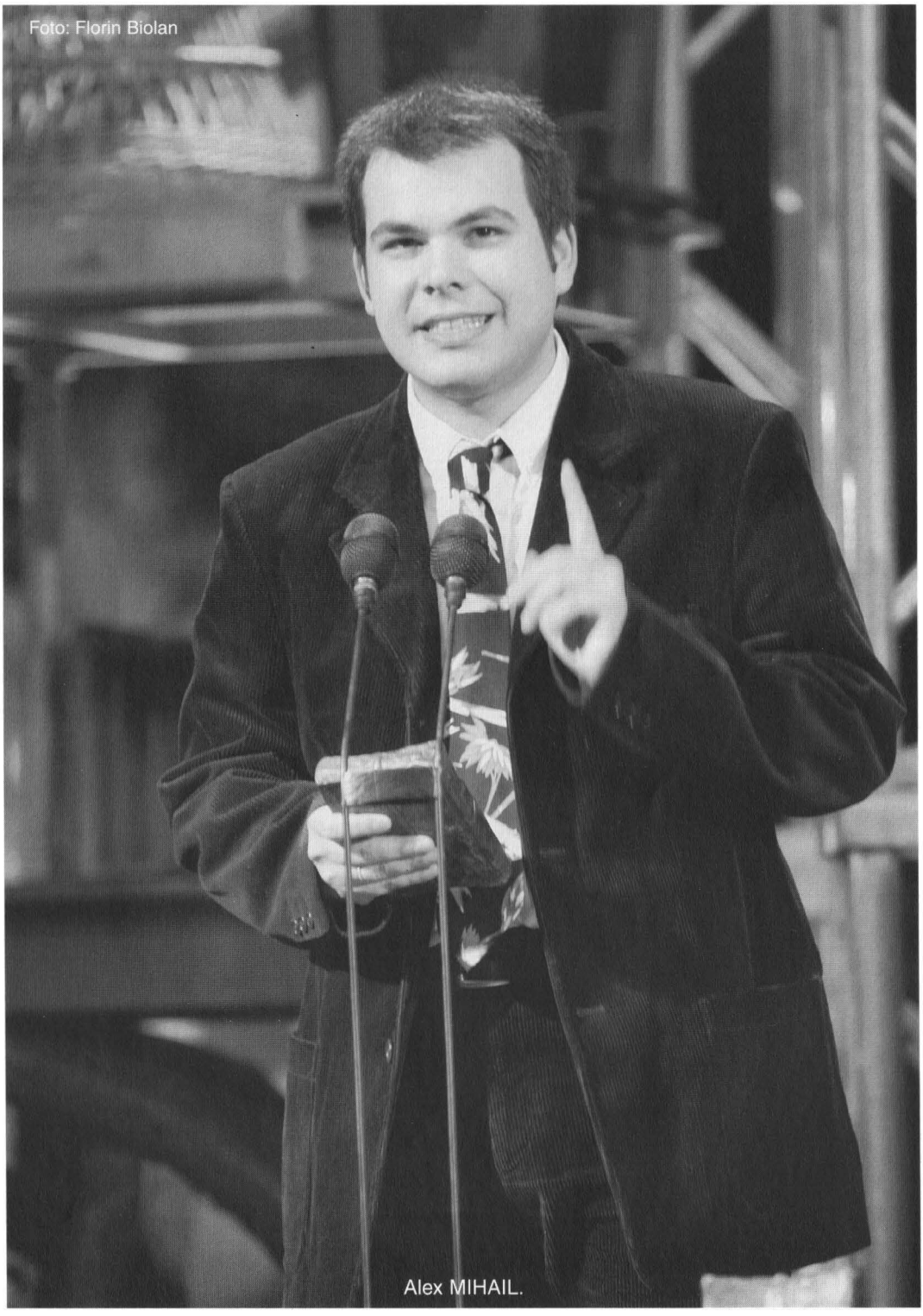


Valeria SECIU.

PÉTER Hilda.



Dinu CERNESCU.



Alex MIHAIL.

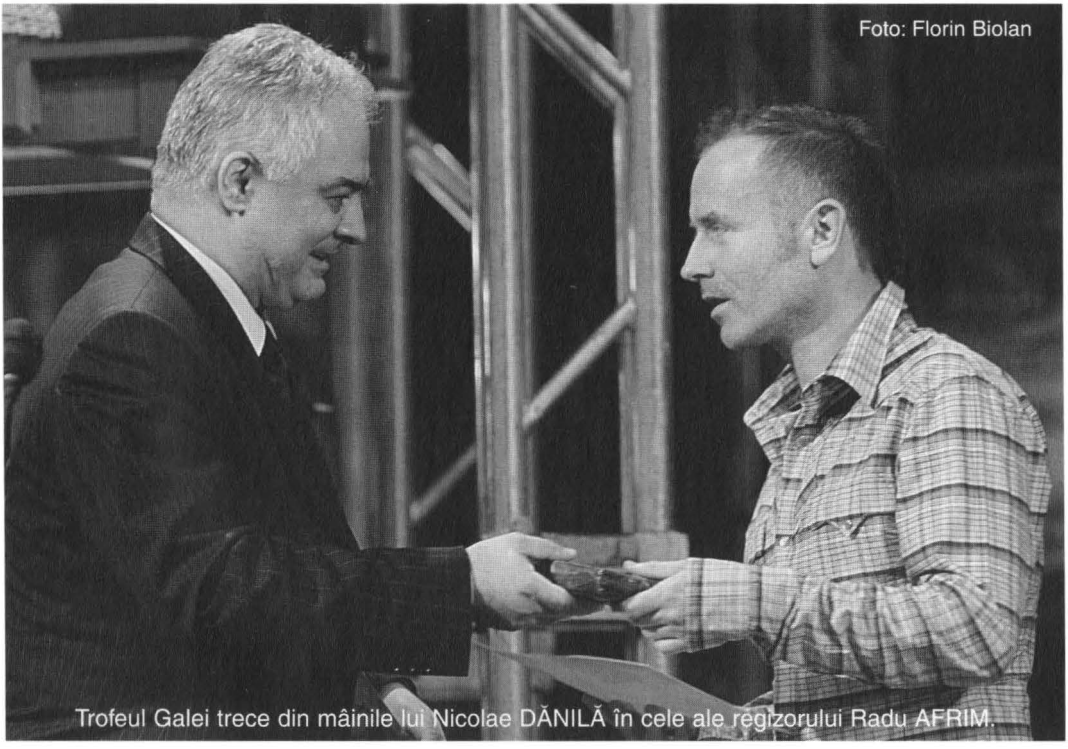
Foto: Florin Biolan

Elisabeta POP a primit premiul de la Dan C. MIHĂILESCU.

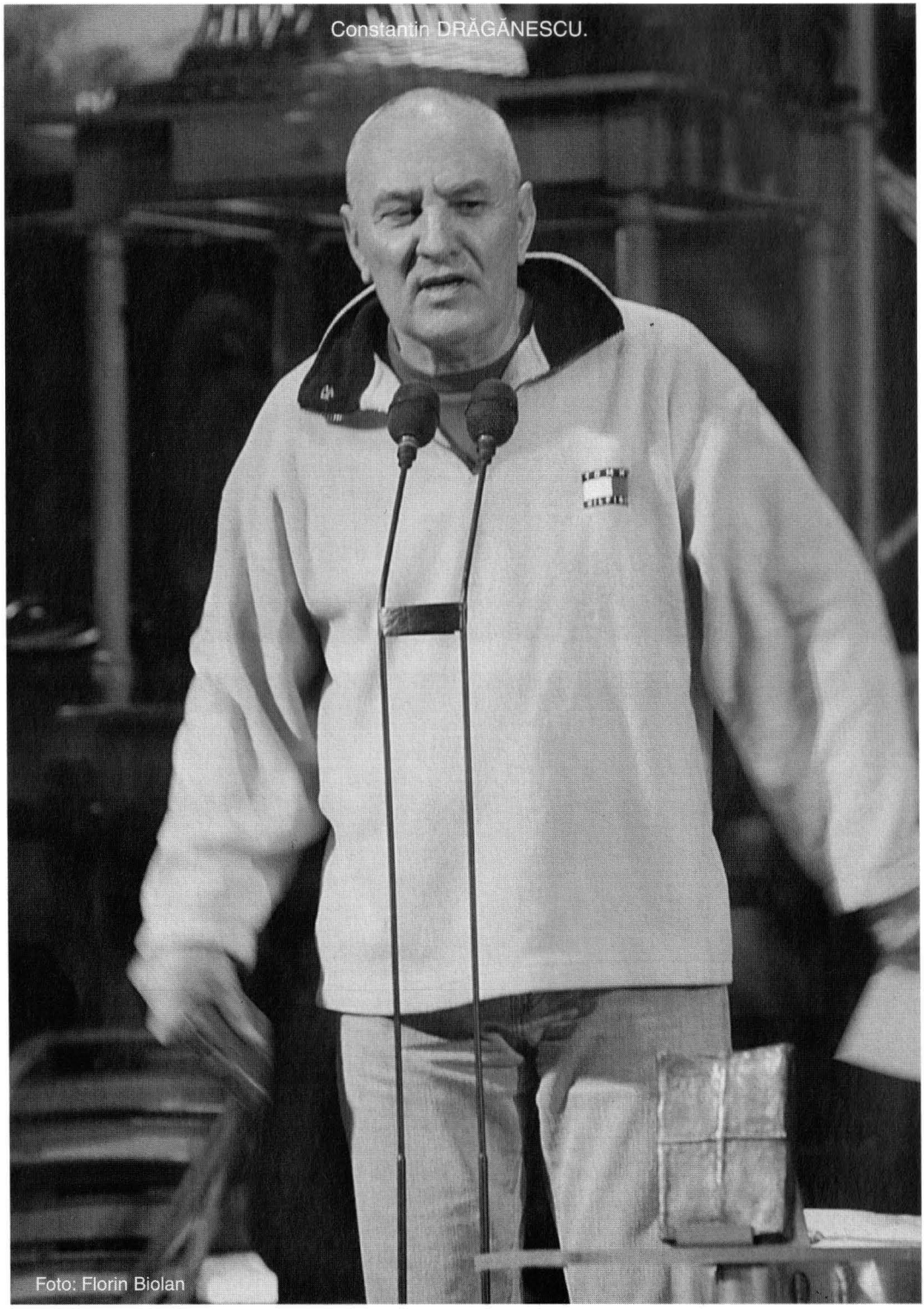
Foto: Florin Biolan

Lui Viorel PENIȘOARĂ-STEGARU
i-a înmânat trofeul Dragoș BUHAGIAR.

Ion CARAMITRU – mai-marele Galei.



Trofeul Galei trece din mâinile lui Nicolae DĂNILĂ în cele ale regizorului Radu AFRIM.



Constantin DRĂGĂNESCU.

Foto: Florin Biolan

Constantin CHIRIAC.

Foto: Florin Biolan

MEMORIA TEATRULUI

Ion CAZABAN

„Teatrul" – 50

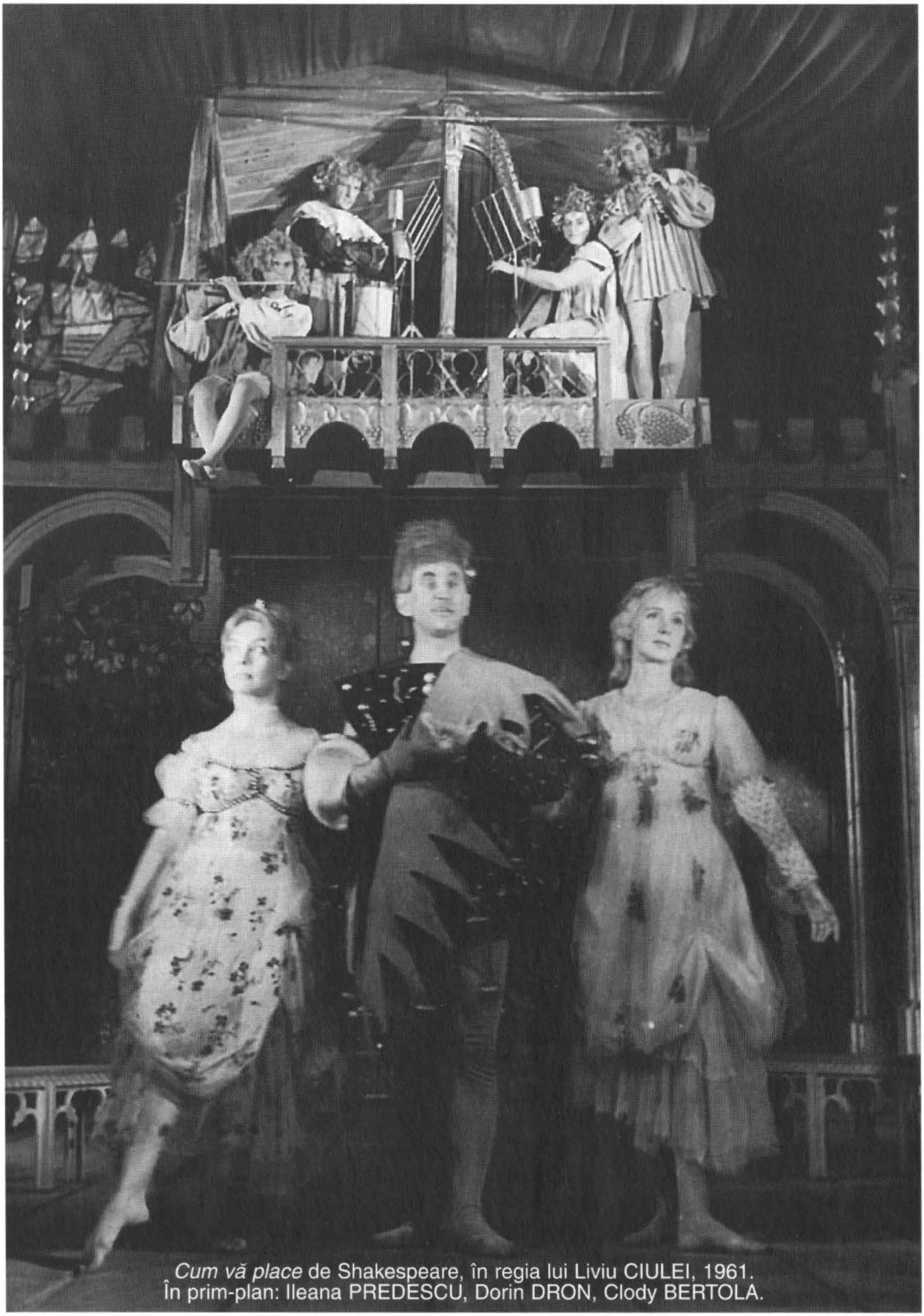
S-au împlinit cinci decenii de când, în aprilie 1956, a apărut primul număr al revistei Teatrul, **coordonată de un colegiu de redacție prezidat de Camil Petrescu, cel care a susținut consecvent necesitatea unei publicații de specialitate. Apariția acesteia a fost rezultatul demersurilor stăruitoare, eficiente până la urmă și datorită unei conjuncturi prielnice. Revista își propune să fie prezentă în problematica mișcării teatrale, consemnând și comentând ceea ce se petrece pe scenele din țară și de peste hotare, în dramaturgie (va tipări piesele vremii), în interpretarea actoricească ori în creația regizorală și scenografică. Astfel, va interveni de la început în dezbaterea deschisă de săptămânalul *Contemporanul*, privind situația realizării și calitatea spectacolelor de atunci, insatisfacțiile și dezideratele momentului. Articolele publicate în sprijinul „reteatralizării", proces evolutiv inevitabil, necesar pentru viața scenelor noastre, își mențin și azi interesul, alcătuind o însemnată bază de date pentru studiile incluse în revistele și volumele Institutului de Istorie a Artei sau pentru substanțialul capitol ce i-a fost dedicat de Miruna Runcan într-o carte cu această temă tipărită de curând. A vorbi (cu precauții, de înțeles) despre autonomia spectacolului teatral, era foarte util și, totodată, foarte mult în condițiile de atunci. Personalitatea regizorului și a scenografului, preocupările și obligațiile fiecăruia sunt puse în discuție, încercându-se eludarea dogmatismului maniheist (realism-formalism) din stagiunile anterioare.**

Peste doi ani, în vara lui 1958, după decesul lui Camil Petrescu, tot directivele politicii de partid vor duce la modificarea colegiului și înlocuirea redactorului-șef. Se fac epurări în echipa redacțională, iar unii (Ștefan Augustin Doinaș, Ion D. Sârbu) sunt arestați. În continuare, până în 1989, „strângerea șurubului", ca și liberalizările tactice, temporare, aduse de diferite plenare în domeniul culturii, se vor regăsi în sumarul revistei, în editoriale sau articole „de problemă", în rubricile special introduse și subiectele abordate. Activitatea publicistică este mereu dificilă, tensionată de „sarcini" venite „de sus" și schimbări de „orientare" ce nu erau simplu de rezolvat, oricât de abili ar fi fost redactorii în utilizarea relațiilor salvatoare și a concesiilor reciproce. Totuși, nici directivele, nici fluctuațiile ideologice nu vor contamina total și nu vor denatura majoritatea aprecierilor critice, de obicei pertinente, deși dublu determinate, asupra fenomenului teatral în diversitatea și dinamica sa.

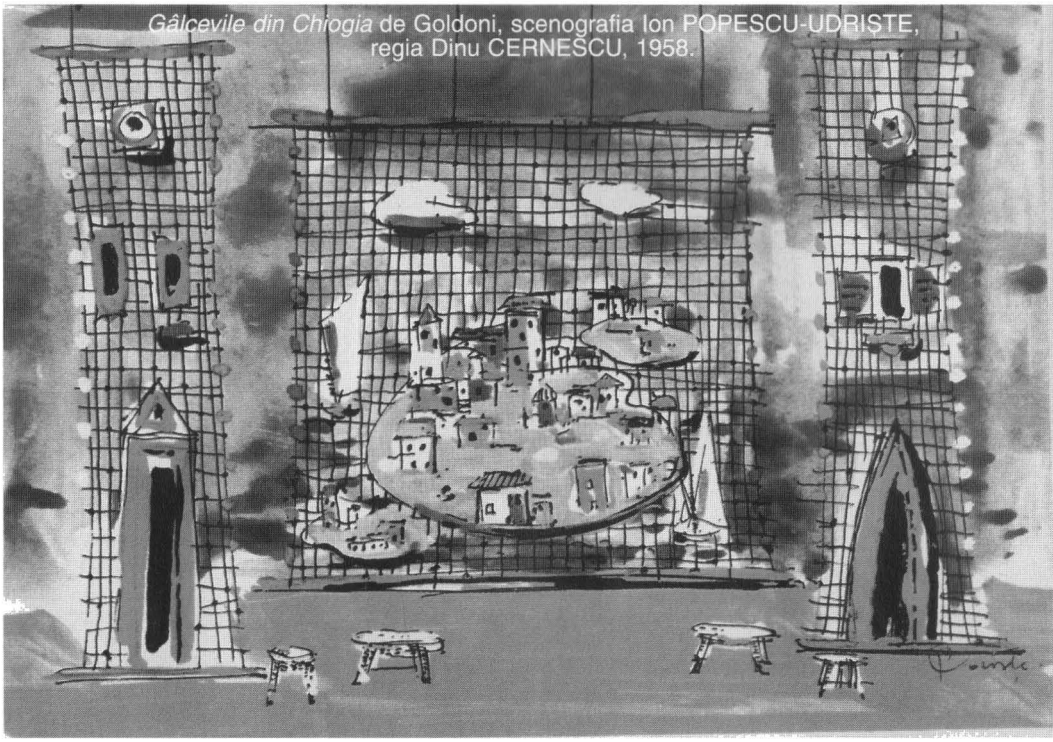
Cei interesați de istoria și istoriile acelor timpuri revolute, pot consulta cu folos revista *Teatrul*, periodic specializat care, în longevitatea sa, a acoperit aproape o epocă și păstrează în pagini mărturii edificatoare, incomplete desigur, dar spunând uneori mai mult decât cuvintele scrise.

Nevoia de „reteatralizare"

Cei care au participat la dezbaterea, inițiată în anul 1956, cu privire la situația regiei noastre teatrale, nu și-au închipuit, probabil, că prin opiniile exprimate în articolele lor, alcătuiau un veritabil program teoretic, formulând o seamă de opțiuni, puncte de vedere și principii metodologice de o deosebită importanță pentru arta spectacolului românesc. Articolele tipărite în revista lunară *Teatrul* ori în săptămânalul *Contemporanul* reflectă preocupările oamenilor scenei aflați în



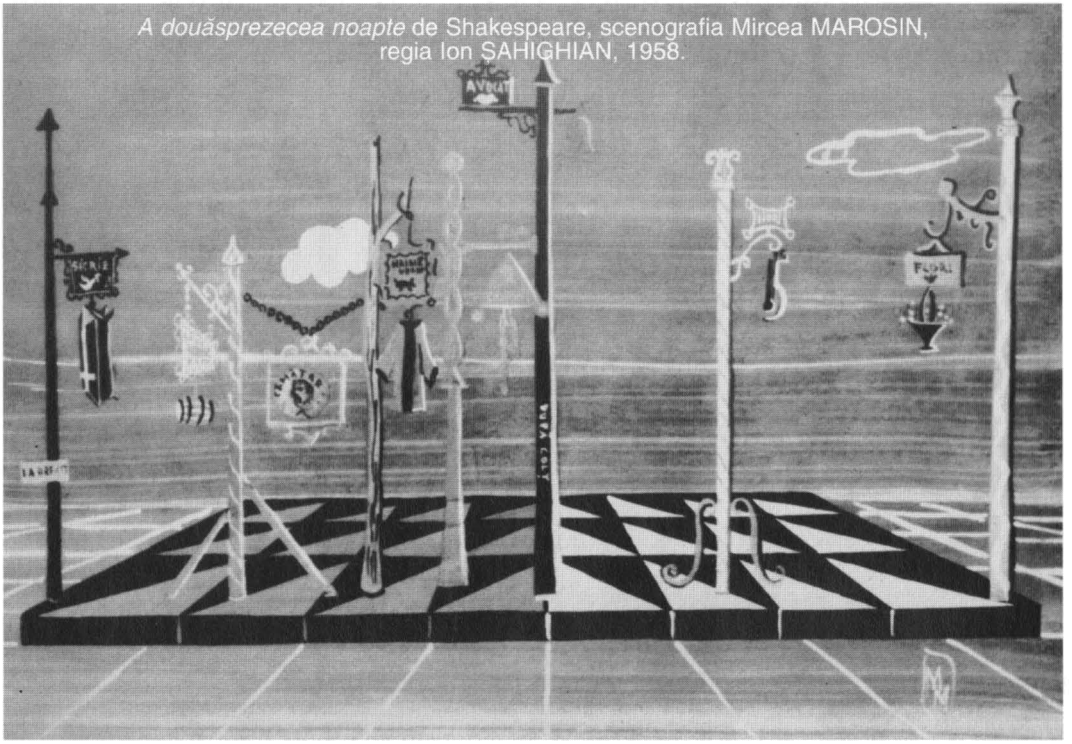
Cum vă place de Shakespeare, în regia lui Liviu CIULEI, 1961.
În prim-plan: Ileana PREDESCU, Dorin DRON, Clody BERTOLA.



Gâlcevile din Chiogia de Goldoni, scenografia Ion POPESCU-UDRIȘTE, regia Dinu CERNESCU, 1958.

fața unei etape ce va fi decisivă pentru evoluțiile ulterioare. Sunt examinate critic, în limitele permise, cele realizate în ultimele stagiuni și vor fi apreciate cauzele care le-au generat, chiar dacă analiza rămâne incompletă. Concluziile și exigențele exprimate, în articolele lor, de cei cu îndelungată experiență (Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Ion Șahighian, Sică Alexandrescu, Dina Cocea, N. Massim, Marin Iorda, Velimir Maximilian) sau de tineri la primele lor spectacole (Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Radu Stanca, Toni Gheorghiu, Mihai Raicu, George Rafael) vor constitui programul unei necesare redefiniri a conștiinței artistice. Punctele de vedere converg uneori, alteori nu, se susțin sau se contrazic, polemizează în favoarea inovației sau a tradiției, caută prudent calea de mijloc, dar dezbaterea e vie, la obiect, și bine intenționată. Din această dezbatere reiese că, prin activitatea și răspunderile sale, regizorul trebuie să fie un animator competent al întregului act teatral, coordonând și fertilizând corelațiile și colaborările specifice.

În majoritatea articolelor, revine preocuparea pentru stil, pentru *personalitatea actului creator* și pentru „îndrăzneala" înțeleasă în spiritul primatului textului, ca „punerea în valoare, fără nici o reticență, a adevărului de fond, fără de care lucrarea dramatică n-ar avea sens să fie reprezentată"[1]. Adevărul artistic este o sintagmă indestructibilă, opusă imaginilor scenice naturaliste sau obținute după șabloane, meșteșugărește, constatate în anii precedenți. Se menționează, în strânsă legătură, atât rolul fanteziei regizorale, dar și al metodei de lucru, aplicată și asimilată la repetiții. „Azi au încetat directivele de birou în privința aplicării lui Stanislavski", afirmă Mihai Raicu, referindu-se la interesul sporit pentru „metoda acțiunilor fizice"[2]. Este momentul când, în terminologia creatorilor și criticilor de teatru se întâlnesc deseori sinonimele unei atitudini experimentale: căutare,



A douăsprezecea noapte de Shakespeare, scenografia Mircea MAROSIN, regia Ion ȘAHIGHIAN, 1958.

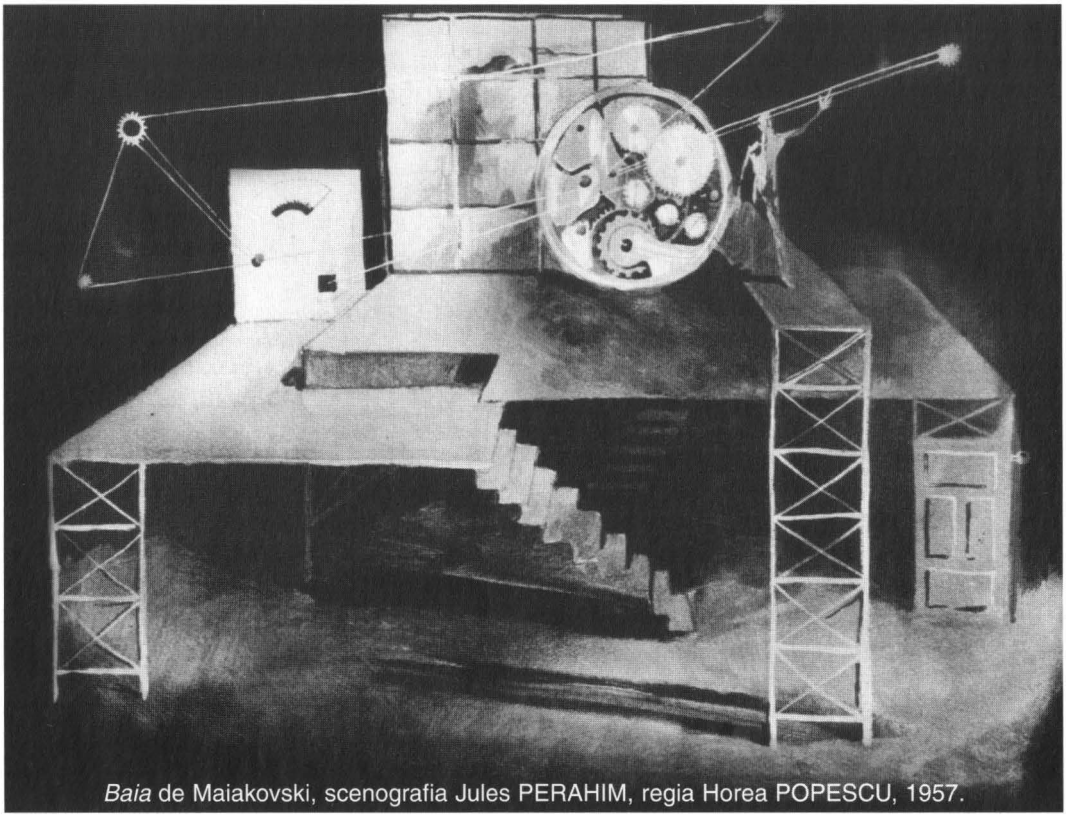
încercare, tentativă, inovație... Îndrăzneala creatoare își are temei în cunoașterea vieții și pătrundere culturală, scria Sorana Coroamă, numind spectacole realizate de Radu Stanca, Dan Nasta, Crin Teodorescu, György Harag. Orizontul competenței și culturii teatrale se va extinde: Reinhardt, Copeau, Jouvet, Vahtangov, Ohlopkov, Zavadski, apoi Brecht, Strehler, Brook, Planchon. „Autenticitatea" reușitelor regizorale este o problemă de creație specifică. Pentru Camil Petrescu, a vorbi despre „măiestria artistică" proprie teatrului (bazată pe capacitatea de comunicare a actorului) nu mai poate însemna alunecare în „formalism"...

Ceea ce caracterizează „reteatralizarea" în primele sale manifestări (1955–1957) este – odată cu critica soluțiilor rutiniere – *reacția antinaturalistă*, la fel de viguroasă acum, pe cât fusese eliminarea modalităților convenției teatrale în stagiunile anterioare! „Primii pași" sunt făcuți în spectacolele lui Horea Popescu, Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Vlad Mugur. „Reteatralizarea" va urmări punerea în valoare a posibilităților de expresie scenică ignorate, apreciate greșit, comentate neadecvat. „Ceea ce este valabil în latura convențional-sugestivă a artei noastre fusese osândit și înlăturat de unii – scria Ciulei – pentru a fi înlocuit cu practica unei extrageri fotografice a realității, deși se vorbea insistent pe plan teoretic despre necesitatea pătrunderii în esență și semnificații". Naturalismul dusese la neglijarea limbajului specific scenei, chiar dacă, se crede, a favorizat o anumită dezvoltare a scenografiei de localizare amănunțită. Dar n-a fost decât o dezvoltare disproporționată față de regie și de jocul actoricesc, „în dauna întregului, a spectacolului". Acum se readuce în atenție compoziția regizorală, raporturile dintre componente, interdeterminările și motivațiile lor, coeziunea lor – criteriul „unității" spectacolului fiind frecvent invocat. Cele scrise de Ciulei, deși se ocupă îndeosebi

Umbra de Evgheni Şvarţ, în regia lui David ESRIG, 1963.

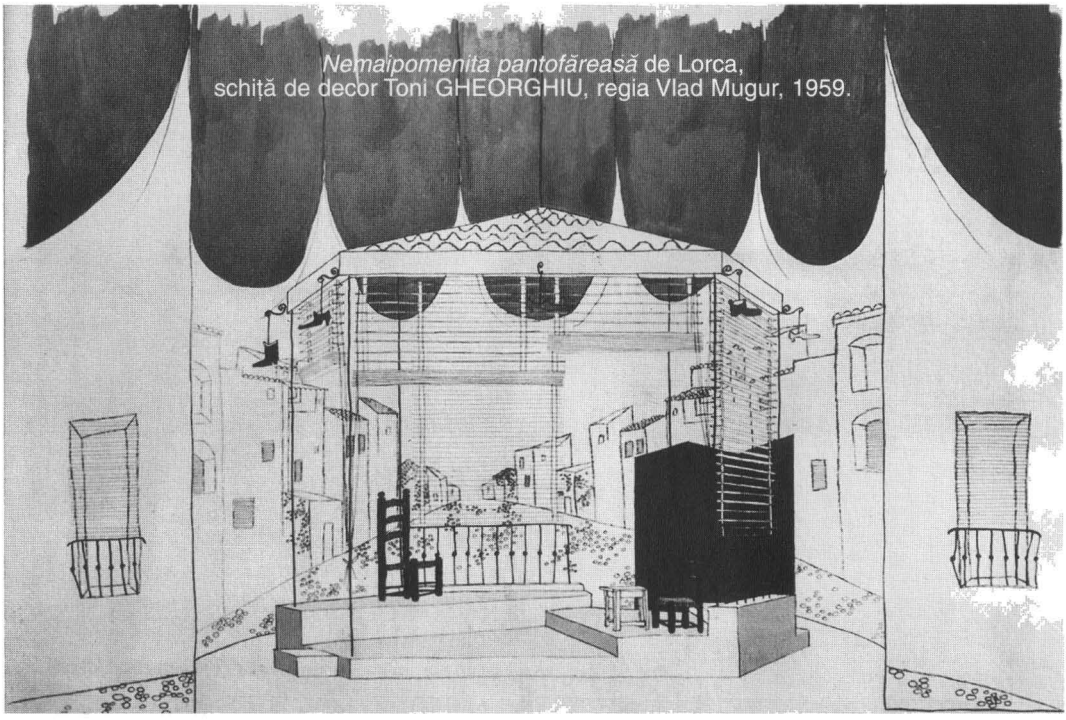
de scenografie, se pot extinde (va remarca şi Radu Stanca) la totalitatea surselor de expresivitate scenică. Tânărul regizor se detaşează de naturalism (care a omis posibilităţile de revelare ale teatrului), ca şi de simbolism sau de spectacolul „abstract şi excesiv". Ciulei va fi, atunci, mai aproape de Stanislavski şi dublul său refuz în faţa „devierilor plate ale naturalismului", dar şi a „falsei teatralizări schematizatoare"[3]. Încă din acest articol se anunţă poziţia sa, afirmată peste câţiva ani, pentru valorificarea expresivă a „concretului" pe scenă. Tot acum, Camil Petrescu reia pledoaria sa contra naturalismului lipsit de autenticitate, fiind incapabil să transmită, prin imagini scenice, „sensurile concretului". Grava lacună a regiei naturaliste este că nu sesizează profunzimea semnificativă a dramei. Iluziile de „realitate" confecţionate sunt „lamentabile"[4].

Din punctul de vedere al articolelor ce prefaţau „reteatralizarea", *realismul* are o calitate spirituală care îi lipseşte naturalismului. Realismul tinde la o exprimare complex emoţională, cu toate mijloacele sintezei teatrale, a „semnificaţiilor umane". De aceea, simbolul scenic poate fi realist şi inteligibil pentru public, fără să fie o calchiere supusă a „realităţii concrete fizice a vieţii", propunându-şi altceva: „să reflecte doar realitatea semnificativă a vieţii, pe care o potenţează"[5]. Acest obiectiv va reveni insistent: imaginea scenică nu copiază, nu imită, nu reproduce realitatea, ci o potenţează pentru ca semnificaţiile ei să treacă rampa. Consfătuirile de specialitate (1959–1960), dezbaterile publicate în anii următori, vor fi consacrate unor teme tangente ca: „profesia de regizor" (1960), „calitatea spectacolului" (1962), „realismul în teatru" (1964–1965).



Baia de Maiakovski, scenografia Jules PERAHIM, regia Horea POPESCU, 1957.

Cum se poate discuta despre reuşita unui spectacol, dacă n-au fost stabilite în consens elementele definitorii pentru actul teatral, criteriile specificităţii acestuia – se întrebau creatorii de atunci. Radu Stanca încearcă să le reamintească celor ce uitaseră câteva stagiuni. În articolul *Reteatralizarea teatrului*[6], se dovedea consecvent cu principiile expuse un deceniu în urmă, când era numai un poet atras de scrisul dramatic. În acel text precursor, se ocupă de cele patru „elemente esenţiale" care, într-un mod sau altul, având o diferită dominantă conceptual-estetică, vor intra într-o „colaborare intimă şi transfigurată" în spectacol. Radu Stanca numeşte elementul poetic (piesa), elementul „coregrafic" (indicând viziunea sa specială asupra actorului), elementul „muzical" (prin care se referă la aspectul combinatoriu al reprezentării scenice, regizorul asigurându-i unitatea, asemeni unui dirijor), elementul public (indispensabil, ignorat ca atare în sinteza spectaculară, fiind socotit de unii doar un mediu de rezonanţă, de propagare a ideilor). Se pune în evidenţă un mod de a vedea *specificul teatrului*: desfăşurare spaţială, dinamică, proteică, transfiguratoare, a cărei expresivitate este, în primul rând, a unei arte temporale (Lessing nu era omis). Tânărul scriitor se apropia de teatru cu opţiuni puriste, apăra prioritatea poeziei dramatice, mergând până la includerea decorului – alături de elementele lirice sau epice – printre cele auxiliare. În diferite perioade, „valorile de esenţă ale teatrului se surclasează unele pe altele, se domină intermitent, se atrag separat, se despart învrăjbite, în fine, sunt într-o continuă tensiune". În acel prim articol, Radu Stanca susţinea „teatrul literar" şi „regizorii literari", menţionându-i pe Laube, Copeau sau Jouvet. După



Nemaipomenita pantofăreasă de Lorca,
schiță de decor Toni GHEORGHIU, regia Vlad Mugur, 1959.

zece ani, se axează pe aceleași idei, dar intervine mult mai pragmatic într-o dezbatere din care se desprindea „tendința din ce în ce mai manifestă a oamenilor noștri de teatru de a se întoarce la adevărata substanță a spectacolului: teatralul", Radu Stanca scrie ca răspuns la apelul adresat de Liviu Ciulei, pe care-l va considera necesar de extins de la scenografie la întreaga creație teatrală. Spre deosebire de trecut, când indica „elementele proprii", acum consideră teatrul nu doar însumare, conglomerat, complexitate, sinteză de arte, cum se scrie de obicei, „ci mai este și *teatru* propriu-zis, iar acest fapt obligă toate celelalte arte componente să se adapteze la esența lui, să se teatralizeze". De la Goethe până la Stanislavski, „viața" pe care regizorul trebuie să o insufle spectacolului, este una specifică. O va obține printr-o „contaminare", punând în relație „atât pe poet, cât și spectator și, în fine, publicul", într-o relație de justificare reciprocă, de intercondiționare nu numai a ideilor și emoțiilor vehiculate, dar a nevoii de prezență a fiecăruia. Elementele spectacolului trebuie să se „presupună" unul pe celălalt – scrie Radu Stanca. În opinia sa, dezbaterea despre reteatralizare trebuie să clarifice și situația unor „categorii eterne" ca patosul, retoricul, grotescul, socotite de unii inoperante pentru sensibilitatea modernă, deși posibilitățile lor nu s-au epuizat. Regizorul le poate reda strălucirea și vitalitatea, funcția sa fiind revelatoare pentru o seamă de probleme de artă teatrală rămase în suspensie.

Pentru Liviu Ciulei, ierarhizarea componentelor artistice ale spectacolului în esențiale și auxiliare nu-și probează utilitatea în condițiile prezentului. Criteriile sale acordă pondere vizualului și vizualizării. Teatralizarea decorului este o cerință de actualitate, nu pentru a promova această componentă printre cele principale, ci pentru că, din perspectiva naturalistă, fusese redusă valoarea sa expresivă. Ciulei nu este de acord cu rolul secundar, de „fundal" dat scenografului, care ar

Millo director de Alecsandri, regia Dinu CERNESCU, 1962.

avea doar datoria să „încadreze" actul teatral. El este, însă, parte indispensabilă a acestui act, iar dezvoltarea scenografiei noastre a avut chiar o influență stimulatoare asupra regiei și jocului actorilor. „Conlucrarea colectivă" devine condiția primordială a „reteatralizării".

Deși a avut de înfruntat critici dogmatice, decorul lui Tody Constantinescu pentru *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu (Teatrul Giulești, 1956) este exemplar pentru tendințele momentului. În apărarea sa, se susține integrarea în „ficțiunea artistică" a montării. Concepția scenografului este „complice" unui act dramatic, nu vrea să ofere „cadrul cotidian al întâmplărilor de reportaj". Dacă se pretinde decorului să corespundă unei „percepții reale", aceasta nu poate fi decât a realității artistice a dramei. Tody Constantinescu preferase „simplificarea cadrului, care concentra drama, lăsând atenția solicitată de fluxul lăuntric al eroilor"[7]. Regizorul Horea Popescu încearcă o aprofundare ce pare doar de sorginte stanislavskiană, într-un decor metaforic, cu unele influențe expresioniste.

Un termen frecvent care indică intențiile de expresivitate teatrală este cel de „*potențare*". Îl găsim în articolele lui Radu Stanca, Dan Nasta, Crin Teodorescu („a potența toate componentele spectacolului către un plan superior, un mesaj, o idee poetică"). Potențarea indică o expresivitate revelatorie, îndepărtând teatrul de realismul „plat", firescul banal, „intimismul" fără vibrație emoțională. Uneori, modalitatea pare să nu țină seama de criteriul unității spectacolului. Soluția lui Ciulei – regizor și scenograf la montarea piesei lui Shaw, *Sfânta Ioana* (Teatrul Municipal, 1958) – vrea să potențeze eficient și totodată să corespundă modului în care dramaturgul aborda istoria prin corelații semnificative, concretizate în anacronisme. Mai târziu, Ciulei va reveni asupra viziunii sale, explicând-o: „am căutat să unesc planul abstract al dezbaterii despre istorie cu imaginea a două epoci suprapuse – Evul Mediu și timpul

contemporan – pentru a aduce în fața spectatorului drama eroismului"[8]. Și în viitor va utiliza asociațiile multiple, necesitând un anume nivel de cultură.

Poate niciodată nu s-a vorbit atât de mult despre *„poezia" teatrului* ca în acei doi–trei ani. „Sugestia poetică" primește un înțeles larg și conexiuni dintre cele mai diferite. Important era ca, opuse imaginilor naturaliste, „poezia" modalității scenice să acționeze asupra fanteziei publicului, impulsionat în direcția dorită. Comparând scenografia naturalistă și decorul „teatralizat", Ciulei remarcă faptul paradoxal: „în teatru, văzând «totul», acest «tot» se limitează. «O parte» declanșează fantezia care completează restul și «totul» poate fi mult mai convingător, ba chiar infinit". Într-o „reteatralizare" incipientă, „poezia" se obține, operativ, prin deschiderea decorului, compunerea sa eliptică, implantarea metaforei și simbolului vizual. Dar nu numai plastica scenografică este comentată, ci totodată aceea a interpretării actoricești. Dan Nasta va căuta să consemneze emoția resimțită la „poezia atitudinilor" și „poezia intonațiilor" din jocul Margăi Anghelescu, *Nastasia* lui G. M. Zamfirescu. Actorul generează imagini care stimulează participarea subiectivă, aprofundează semnificații, deschid alt orizont. Metafora scenică are un scop sensibilizator și revelator, rolul ei va fi mult timp argumentat, cum va face, peste ani, Crin Teodorescu: „să descoperim dincolo de aparențe, de banalități, fața adevărată a lucrurilor [...] rostul metaforei este tocmai acela de a descoperi ceea ce privirile tocite nu mai văd"»[9]. Înlăuntrul unei viziuni teatrale unitare, Radu Stanca va fi pentru metafora care concentrează și permite un act emoțional, unificator pentru creator și spectator, prin care „se descoperă, între lucrurile lumii, corespondențe poetice nebănuite". El va distinge, în practica sa și a altora, metafora sugestivă, axată pe conținutul unui episod, și metafora semnificativă care luminează sensul întregului spectacol. În definiția lui Radu Stanca, „regizorul este un poet căruia îi stă la dispoziție întreaga bogăție de mijloace ale poeziei".[10]

Alt concept introdus de „reteatralizare" va fi *esențializarea*, raportat constant la relevanța semnificațiilor. În acest scop, procedeul răspândit, mai mult sau mai puțin reușit și justificat, rămâne, pentru moment, stilizarea care nu trebuie limitată la scenografie (deși, de obicei, așa s-a întâmplat), ci se cuvine aplicată coerent la modul de rezolvare a spectacolului. Pentru Tudor Vianu, stilizarea înseamnă simplificare, reducere la esențial, cu posibilități de generalizare și de „punere în evidență a ritmurilor fundamentale", cum nu îngăduiau montările amănunțite, aglomerate, exagerând în localizare și individualizare. Urmărindu-se esențializarea, în spectacole se va produce o „dezgolire" progresivă a spațiului scenic, vastitatea sa fiind pusă la dispoziția actorilor. Elementele de decor capătă simplitate sugestivă și, uneori, mobilitate, iar importanța luminii se accentuează elocvent. În spectacolul Soranei Coroamă cu *Vrăjitoarele din Salem* de A. Miller (Studioul Actorului de film, 1956), la fiecare început de tablou, o rază căuta prin întuneric, se fixa semnificativ asupra unui obiect, „monologa" câteva clipe, ca apoi, lumina crescând, să se deslușească restul decorului. Lumina conducea clarificator privirea publicului, putea fi socotită un comentariu metaforic al atitudinii regizorale. Dar orice exclusivism dăunează, încât scenograful Toni Gheorghiu avertiza că esențializarea nu trebuie realizată monoton prin același număr de procedee. Și pentru Ciulei, esențializarea intensifică sugestivitatea spectacolului, permite „o generalizare imediată".[11] Selecția și amplificarea înseamnă filtrarea și ridicarea unui detaliu „la scară scenică". Astfel procedează la *Sfânta Ioana*, unde stilizează evocator, așezând pe scenă un fundal de nuiele împletite, o ciudată configurație de volume și un cadru ogival modificabil – sugerând, în cursul spectacolului iminența rugului, ambianța

gotică și o multitudine de locuri ale acțiunii. Este folosită „suprapunerea", cu lacune voite, umplute de imaginația și cultura spectatorului. Se adaugă costumele inspirate „din moda zilelor noastre" – costume gândite astfel pentru apropierea imaginii scenice de mentalitatea publicului, preocupare regizorală constantă.

După cum observă Horea Popescu, unul dintre meritele „reteatralizării" este că nu și-a transpus ideile programatice într-o unică formulă scenică. Se va vedea cu atât mai bine atunci când, alături de regizorii „primului pas al reteatralizării" (din 1955–1957), se va impune încă un eșalon activ, de astă dată mai numeros: Ion Cojar, Mihai Dimiu, Lucian Giurchescu, Sanda Manu, Valeriu Moisescu, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Dinu Cernescu, David Esrig – fiecare cu opțiunile și stilul său în formare. Să nu omitem dificultatea de a fi regizor în condițiile în care îndrumătorii politicii culturale și cenzorii controlau – de la introducerea unei piese în repetiții până la „vizionarea" din preajma premierei – spectacole de factură psihologică sau poetică, epică sau agitatorică, de viziune monumentală, eroică, sau de dezbatere etică...

Teatrul popular – „viu, virulent și subtil", cum îl dorește Esrig – va concentra îndeosebi energiile creatoare. Un exemplu memorabil a fost *Cum vă place* (Teatrul Municipal, 1961), în care, „reteatralizarea" se arată în coeziunea tuturor compartimentelor spectacolului. Din explicațiile date de regizorul Liviu Ciulei unor cronicari ezitanți (și nu prea dispuși să riște cu conținutul ideologic, când orice concesie ar fi fost pusă în favoarea revizionismului!), reiese preocuparea pentru *relieful convenției teatrale*: în mișcare, gestică, machiaj, în plastică și elaborarea semnificativă a imaginilor... Spectacolul lui Ciulei este considerat o „experiență deschizătoare de drumuri", o „încercare îndrăzneață", subliniat fiind caracterul său „demonstrativ" – ceea ce putea fi sau nu pe placul oficialităților culturale care reacționau deseori aparent contradictoriu, aprobând sau respingând, după interesele politice ale momentului.

Ca și Ciulei, Esrig se va înscrie cu *Umbra* de Șvarț (Teatrul de Comedie, 1963) în direcția mult discutată atunci, a spectacolului *„total"*, de complexă expresivitate. Interpretarea polivalentă, procedeele vizuale se întrepătrund într-o compoziție atractivă, justificată temeinic, posibilă mai ales datorită unor actori cu vocație specială. Prin performanțele lui Gh. Dinică sau, altădată, ale lui Mihai Pălădescu, se conturează, în practica spectacolelor, exigențele interpretului multilateral, complet, „total" (cum îl calificase criticul Florin Tornea, în 1959). Un actor al cuvântului, ritmicii, dansului, pantomimei, cântecului, deci de „mare disponibilitate interioară și exterioară", își propunea Valeriu Moisescu. În spectacolele sale, obține o *teatralitate sincretică*, manifestă, actorii săi vizualizează dinamic, colorat, cu imaginație comunicativă. Oarecum asemănător, la Dinu Cernescu plasticitatea jocului actoricesc era convergentă cu cea scenografică, în montări de fantezie caricaturală. Numai un actor deosebit dotat și antrenat va putea, se spune, „să înfățișeze idei" – *vizualizare ludică*, întâlnită în numeroase montări, la Liviu Ciulei (*Cum vă place*), Valeriu Moisescu (*D-ale carnavalului*, Oradea 1957; *Bertoldo la curte*, Ploiești, 1963), Dinu Cernescu (*Gâlcevile din Chioggia*, Teatrul Național, Craiova, 1958; *Millo director, Dracul uitat*, Teatrul Regional, București, 1962–1963), Horea Popescu (*Baia*, Teatrul Giulești, 1957; *Ascensiunea lui Arturo Ui, id*, 1963)

Tendințele regizorale din acele stagiuni vor fi împărțite de Ciulei în câteva „familii", definite printr-o imagine scenică: *a)* epurată, concentrată signaletic (în spectacolele lui Radu Penciulescu); *b)* concepută „total", de factură teatral-populară (*Cum vă place, Umbra, Bertoldo la curte*); *c)* reconsiderând valoarea expresivă a concretului recognoscibil (la Teatrul „Bulandra", *Copiii soarelui*, 1961; *Biedermann și incendiatorii*, *Clipe de viață*, 1964 – în regia sa și a lui Lucian Pintilie).

Obiectivele „reteatralizării" depind de câteva probleme care își căutau rezolvarea: condiția distinctă a spectacolului, relația acțiune scenică–public, potențarea expresivității specifice, axată pe arta actorului. Era o etapă necesară, o „punte de legătură" atât în timp (reluând preocupări fertile din trecutul regiei românești), cât și în spațiu (cu teatrul european). După unii, un impuls perpetuu, inevitabil, cu modulări și modificări istorice ușor de sesizat; după alții, o tendință creatoare databilă – „reteatralizarea" corespundea „dezghețului" din anii 1955–1957 (fiind semnalată și în alte țări ale Europei Răsăritene, de după „cortina de fier"). Deși în campania antirevizionistă din 1958–1962, este mai apăsat cenzurată ideologic – prin accentuarea proletcultistă a unor teme, conflicte dramatice și modalități de spectacol – totuși, ea nu va putea fi anihilată ca proces în devenire.

NOTE

[1] Val Mugur, „*Despre îndrăzneală și stil*", în *Contemporanul* nr.10, 9 martie 1956.
[2] M. Raicu, „*Meșteșugari sau artiști?*", în *Contemporanul* nr.11, 16 martie 1956.
[3] Liviu Ciulei, „*Teatralizarea picturii de teatru*", în *Teatrul* nr.2, iunie 1956.
[4] Camil Petrescu, „*Naturalism în teatru*", în *Teatrul* nr.3, august 1956.
[5] Dan Nasta, „*Simple note pentru detectarea poeziei regizorale*", în *Teatrul*, nr.3, martie 1957.
[6] *Teatrul* nr.4, septembrie 1956.
[7] Dan Nasta, *art. cit.*
[8] Liviu Ciulei, „*Pasionantul drum spre realism*", în *Teatrul* nr.1, ianuarie 1965.
[9] Vezi *Teatrul* nr.9, septembrie 1964.
[10] Radu Stanca, „*Metafora în arta regiei*" (1957), în vol. *Acvariu*, Cluj-Napoca, 1971.
[11] Vezi nota 3.

Florin PIERSIC în Vicleniile lui Scapin de Molière, regia David ESRIG, 1957.

D-na MARIOARA VOICULESCU
Directoarea Teatrului Modern și principala interpretă a pieselor imprimate în editura Casei d-lui **Leon Popescu**

— TEATRUL-CINEMA
CLASIC

cu începere de
Luni, 24 Iunie
se va reprezenta

RĂZBUNAREA!..
DRAMA ȚĂRĂNEASCĂ DE HARALAMB LECCA

B.T. RÎPEANU

Aventura cinematografică a Marioarei Voiculescu

Textul dactilografiat pe care, în ianuarie 1960, fiul Marioarei Voiculescu (Paul Ionescu-Quintus) i-l oferea lui Jean Mihail „pentru a servi la studiul domniei sale" – text intitulat *Câteva date referitoare la primele încercări cinematografice în România* – cuprinde următoarea precizare: „acestea sunt datele pe scurt culese la Academia R.P.R., din ziarele epocii și din amintirile autorilor, pentru a servi la redactarea memoriilor dnei Marioara Voiculescu". El va fi sursa principală, atât la redactarea primei variante a lucrării elaborate de Jean Mihail în 1960 (manuscris păstrat la Arhiva Națională de Filme), cât și a volumului îngrijit de Ion Cantacuzino, *Filmul românesc de altădată* (1967).

Cu doi ani mai înainte, Cantacuzino îl utilizase ca sursă pentru volumul *Momente din istoria filmului românesc* (Editura Meridiane, 1965), cu precizarea că

deține o copie similară a „culegerii" primite în octombrie 1964. Lucrarea, mai mult memorialistică – semnată de Jean Mihail – se limitează, în prima sa variantă, la menționarea a cinci filme la care a colaborat Marioara Voiculescu.

Prima filmografie românească, publicată în revista *Cinema* de Marius Teodorescu în 1956, nu cuprindea nici un film din pachetul realizat în 1913. Culegerea de date din 1959–1960, lucrările lui Jean Mihail și I. Cantacuzino din 1965–1967 se referă la șase filme dintr-un total de zece titluri pe care le preluase tradiția. Această primă etapă de cercetare avea să se încheie cu cea publicată de Ion Cantacuzino, în 1967, în studiul său *„Producția societății Filmul de artă Leon Popescu (1913–1914)"*. Aici, primul cercetător *en-titre* al istoriei filmului românesc stabilește o listă de șapte titluri: *Fedora/Amorul unei prințese*, *Răzbunarea*, *Urgia cerească*, *Spionul*, *Detectivul*, *Bastard* și *Viorica*.

Iunie 1967 era momentul în care, în pregătirea Filmografiei naționale *(Producția cinematografică din România)*, pusă sub egida Arhivei Naționale de Filme și Institutului de Istoria Artei al Academiei Române, am făcut o vizită marii artiste în casa din str. Frumoasă. Speram să obținem date noi din sursă directă, cele cuprinse în vechile dactilograme fiind dovedite de o cercetare mai amănunțită ca șubrede și incomplete. Eram convinși că Marioara Voiculescu deține încă numeroase alte secrete despre geneza și soarta filmelor la care participase cu 50 de ani în urmă. Speram, totodată, la a clarifica aspecte ale unor probleme decurgând din noile evoluții ale cercetării, dar și o reconfirmare a informațiilor existente în datele oferite, succesiv, lui Jean Mihail și I. Cantacuzino chiar de la cea care poate fi considerată prima femeie-regizor din istoria filmului românesc.

Am purtat atunci, din nou, o discuție cu dl. Paul Voiculescu, în lipsa mamei sale care se scuza că nu ne poate primi fiind bolnavă; l-am rugat să-i transmită o listă de întrebări (două pagini dactilografiate) cu chestiunile pe care doream să i le supunem atenției. În discuția cu dl. Paul Voiculescu, doar răspunsuri vagi și încețoșate la întrebări precise, care ar fi trebuit să capete răspuns în baza unor realități trăite de Marioara Voiculescu. Toate răspunsurile însă făceau trimitere la „Memoriile" artistei, la care aceasta lucra în acel timp și la care urma să avem acces la momentul potrivit. Până atunci, trebuia să ne mulțumim cu vechea notă, dincolo de care actrița și fiul ei nu ne puteau comunica nimic. Nu reușisem să obținem nici măcar o confirmare a notei din 1959 (pentru că acela era anul redactării textului primit în 1960 de Jean Mihail) direct de la subiect, or în general, din câte ne relata Paul Voiculescu, artista păstra față de acest eveniment din viața ei o anume distanță, ca despre ceva din trecut, accidental și dezagreabil, destul de străin de cariera sa. Tentativa lui Ion Cantacuzino de a o face să participe la un interviu filmat pentru Televiziunea Română, în care să discutăm tocmai despre filmele ei, nu a fost nici încununată de succes. Amânări, sub diverse motive și, în final, niște condiții cel puțin ciudate pentru un interviu: eventuala filmare trebuia să se facă în *contre-jour*, după un paravan-ecran pe care umbra actriței urma să rostească răspunsurile la întrebările reporterului. Așa că am renunțat.

Adâncind cercetarea filmografică asupra informațiilor depistate în presă sau oferite de sursele memorialistice, cât și corelând toate datele și documentele judiciare ale anului 1913 – procesele ce l-au opus pe producătorul Leon Popescu colaboratorilor săi, tehnicienii francezi (F. Daniau și P. Chagny) și apoi direct Marioarei Voiculescu – am ajuns la configurarea unor concluzii ce le conțin paginile dedicate filmelor Leon Popescu–Marioara Voiculescu în lucrarea *Producția cinematografică în România*, vol. 1, 2 („Filmul de ficțiune 1911–1930"), supusă unei discuții în prima sa formă la sesiunea de comunicări științifice organizată la începutul lui decembrie 1967 și multiplicate prin rotaprint în prima jumătate a anului 1970. Este prima și cea mai cuprinzătoare sinteză a problemei, deși marcată de lacune și

anumite neclarități. Aproape identică, am formulat-o peste 30 de ani și în versiunea 2005 a repertoriului filmografic *Filmat în România,* vol.I. Pe scurt, am evidențiat acest important moment al istoriei cinematografiei naționale, în care, pe parcursul a maximum trei luni de activitate cinematografică, sunt filmate concomitent materiale necesare – circa 10.000 de metri negativ turnat pentru 10/12(?) titluri de filme cu trupa Marioara Voiculescu–Constantin Radovici, în studiourile lui Leon Popescu de la Teatrul Liric. În ordinea unor vizionări confirmate, ne-am referit atunci la filmele *Dragostea la mânăstire* (1914), *Fedora/Amorurile unei prințese* (prezentat în 1913 și 1915), *Răzbunarea* (prezentat 1913; vezi afișul reprodus aici), *Urgia cerească* (1913), *Spionul* (1914), *Bastard* (1914), *Viorica* (1915), *Detectivul* (1915), *Dragostea marinarului* (1916) și *Voiaj pe Dunăre* (cu prezentare neconfirmată). Filmele sunt difuzate eșalonat pe parcursul anilor 1913–1916, într-un mister determinat de litigiul dintre producător și conducătoarea trupei angajate și de interzicerea obținută de aceasta de a se difuza filmele. În fine, distrugerea în incendiul de la Teatrul Liric din decembrie 1917 a negativelor tuturor filmelor și, probabil, și a puținelor copii pozitive existente încheie odiseea acestei aventuri cinematografice.

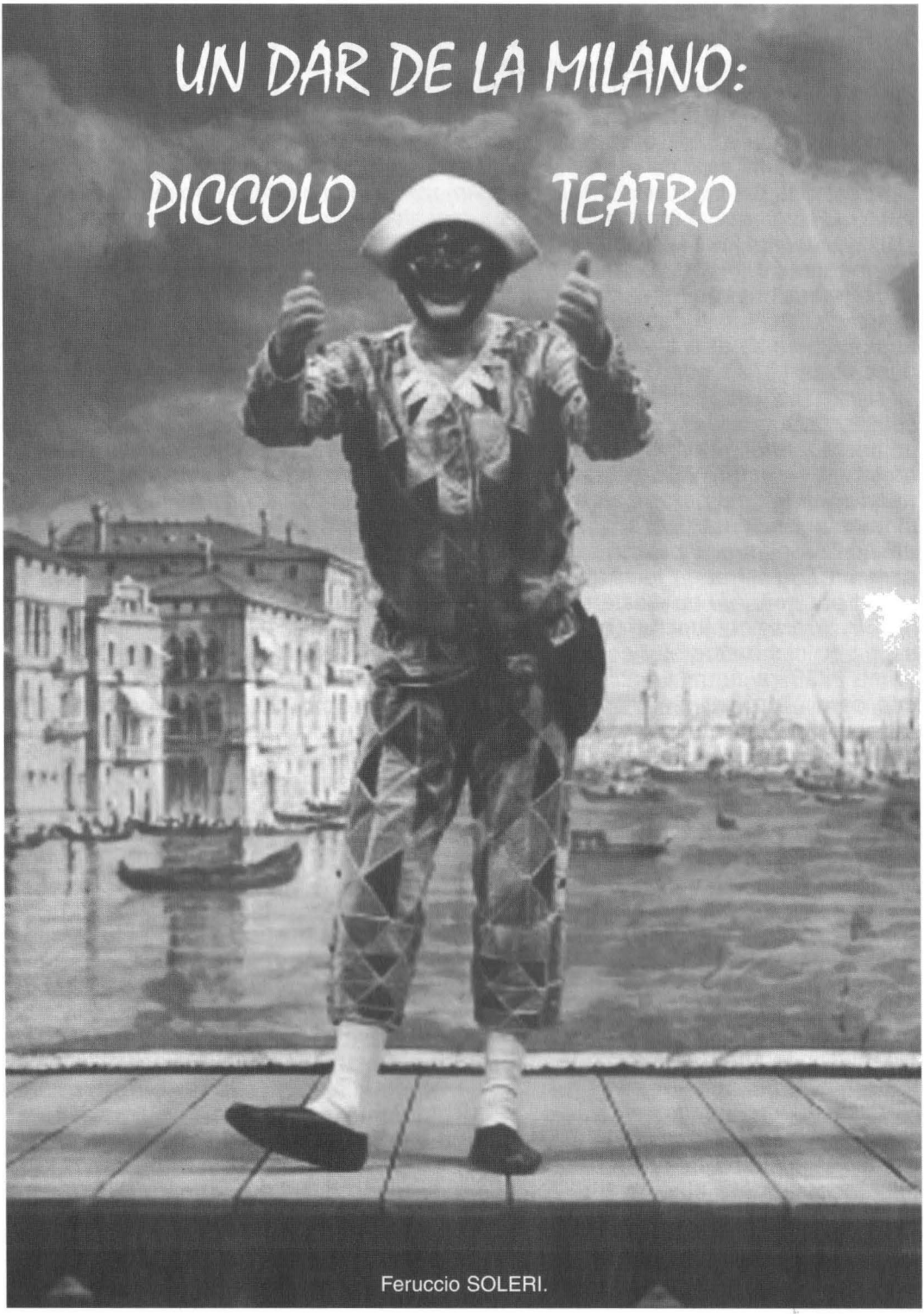
Au trecut mulți ani și, în fine, îngrijite de Florica Ichim și Oana Borș, însemnările intitulate *Jurnal.Memorii* de Marioara Voiculescu au văzut lumina tiparului. Apariția cărții ne-a făcut să înțelegem însă aerul de mister și „ceața" cultivată în jurul lor. Nu, un asemenea text nu putea apărea înainte de 1989, dar nici acum „misterul" activității cinematografice a trupei și a animatoarei acesteia, cea care se apropiase de a 7-a artă cu un elan și o patimă ce îi sunt numai ei caracteristice, nu se dezlega aici, pentru că în întreaga lucrare – și editorul spune că nici în documentele ce i-au trecut prin mână – nu există nici un cuvânt despre această aventură.

În diverse conjuncturi (înțelegem din *Memoriile* publicate), în viața artistei intersecția cu cinematograful se produce. La Cinema Capitol are loc (poate în 1913?) prima întâlnire cu unul dintre cei mai iubiți bărbați ai vieții ei. Oare moartea lui este cea care a produs și întreruperea bruscă a participării la filmări și concedierea întregii trupe de către directoarea acesteia? Spectacolele de teatru îi sunt interzise Marioarei Voiculescu de către Comandamentul german în Bucureștiul ocupat din 1917, pentru că nu acceptase ca, în antractele spectacolelor sale teatrale, să fie prezentate, actualități cinematografice de propagandă militară. Închirierea sălii de cinema din clădirea Cercului Militar care, după reîntoarcerea Marioarei Voiculescu la Teatrul Național va deveni pentru câțiva ani cinematograful „Marioara Voiculescu", colaborarea actriței cu regizorul de film Mime Mizu – realizator, în Germania, al filmului *Atlantis*, dar și în România al spectacolului de mare succes *Salomeea*, cu Marioara Voiculescu în rolul principal – sunt numai câteva dintre aceste aspecte care ne lasă să întrevedem că respingerea aparentă și consecventă a cinematografului era o stare mai complexă decât ne lasă să conchidem aparențele. Nimic însă nu ne aduce noi lumini asupra episodului 1913.

Putem oare să dăm crezare totală celor scrise în *Memoriile* sale de Marioara Voiculescu în 1957: „Am fost întrebată: de ce n-ați făcut și cinema în același timp cu teatrul? N-am putut și *nu am vrut* (s.n.) să fac două lucruri grele în același timp"...

Cu 30 de ani mai devreme, într-un interviu publicat de revista „Cinema", actrița spunea: „Cariera de interpret cinegrafic este ca și cea de inginer, care nu-și poate lua diploma decât în urma unor îndelungate studii. Eu, personal, am făcut mici încercări fără studii și fără regizori. Din cele șapte filme pe care le-am lucrat pentru compania lui Leon Popescu *au ars, din fericire* (s.n.), șase și nu pot să-mi expun decât regretul că al șaptelea mai există". („Cinema" nr. 46/1926).

Nu am încetat să cred că în cazul Marioara Voiculescu oricând mai pot apărea surprize. De ce nu acest al șaptelea film?



Feruccio SOLERI.

Claudiu GOGA

Izbăvirea lui Wang-Fo

Ieşind de la spectacolul lui Strehler cu *Arlecchino, slugă la doi stăpâni* şi gonind cu maşina prin Bucureştiul pustiu la acea oră, pentru a pierde cât mai puţin din semifinala cupei UEFA, Middlesbrough–Steaua, mi-a revenit în minte dacă nu cea mai frumoasă, una dintre cele mai frumoase povestiri despre puterea artei, despre relaţia dintre creator şi opera sa, despre relaţia dintre opera de artă şi admiratorul, deci judecătorul ei. (Am pus egal între „admirator" şi „judecător", pentru că, ne place sau nu, orice exerciţiu de admiraţie presupune o judecată de valoare).

Este vorba despre una dintre „povestirile orientale" scrise de Marguerite Yourcenar: *Izbăvirea lui Wang-Fo*.

Ce anume din acel spectacol declanşase în mine amintirea povestirii nu ştiam atunci, dar ştiu acum, când scriu despre asta. Totul. Adică spectacolul în sine, bucuria publicului, la finalul acestuia, strâmbăturile din nas, la pauză, ale unora sau altora.

Iată, pe scurt, despre ce este vorba în povestire:

Bătrânul pictor Wang-Fo este condamnat de către Împărat să i se ardă ochii şi să i se taie mâinile. Dar asta nu înainte ca Wang-Fo să termine o lucrare începută cândva şi abandonată, lucrare care ajunsese în mâinile Împăratului. Care erau, însă, capetele de acuzare?

Primul este *minciuna*, spune Împăratul, pentru că, după ce crescuse şaisprezece ani printre tablourile bătrânului pictor, descoperise – odată luând contact cu lumea reală – că aceasta nu era la fel de frumoasă precum era ea zugrăvită pe pânză. Al doilea cap de acuzare este *subminarea puterii*: Împăratul înţelege că nu imperiul stăpânit de el este cel mai frumos, ci imperiul creat pe pânză de Wang-Fo, ceea ce înseamnă că adevăratul împărat este bătrânul pictor. În ceea ce priveşte cel de-al treilea cap de acuzare, prefer să-l citez pe Împărat: „Şi te mai urăsc, bătrâne Wang-Fo, pentru că ai ştiut să te faci iubit."

Aşadar, ameninţat că, dacă nu termină acel tablou, întreaga operă îi va fi arsă, bătrânul Wang-Fo se apucă să picteze. Şi, în mod ciudat, cu cât pune pe pânză mai multă culoare pentru a zugrăvi marea, pardoseala de jad devine fluidă, barca până atunci plăpândă, îngroşată de trăsăturile de pensulă, ocupă întregul prim-plan al tabloului, iar curtenii şi Împăratul se cufundă în apă încetul cu încetul. Bătrânul urcă în barcă şi se pierde pe mare, dispărând pentru totdeauna. Imediat după aceea, apa se retrage, iar pe masă rămâne pânza cu peisajul acum terminat.

Wang-Fo s-a izbăvit în propria sa creaţie, sub privirile neputincioase ale Împăratului.

Spectacolul lui Strehler este precum tabloul lui Wang-Fo.

Construit perfect plastic, imagine cu imagine, *frame by frame*, decorul, costumele, lumina, muzica alcătuiau un tot care iradia simplitatea, perfecţiunea şi delicateţea unei stampe japoneze.

Jocul actorilor era perfect, pentru că măsura era perfectă. Şi era măsură în performanţă. Era performanţă în plastica aceasta corporală: fiecare gest, fiecare

mișcare era studiată, lucrată și asumată atât de organic, încât nu se vedea „mișcarea scenică" și totul era așa, pentru că așa era normal să fie. Era performanță în tehnica vocală. De ce oare aveai senzația că replicile erau spuse de parcă fiecare actor interpreta o partitură muzicală? Aveam senzația că fiecare dintre ei știe pe ce notă să intre și pe ce notă să-și termine replica, iar partenerul avea grijă și el să intre pe nota lui, exact așa cum fusese stabilit, matematic, fără a lăsa loc „formei vocale de moment". Oare din cauza acestei tehnici vocale perfecte și a respectării „orchestrației" regizorului, m-am gândit atunci că, așa cum, în operă, sonoritatea limbii italiene este ideală pentru comedia clasică italiană, nici o altă limbă nu va putea reda acea atmosferă sonoră comică și delicată care învăluia întregul spectacol?

Am admirat actorii, nu numai pentru că, împreună cu regizorul, găsiseră măsura justă în vorbire, în mișcare, în alternanța ritmurilor sau în construcția comică, ci mai ales pentru că absolut toți – fiecare în personajul său – păstrau cu sfințenie această măsură, chiar și în momentele de improvizație cu publicul cerute de convenția spectacolului.

Spun asta, pentru că, deși permanent conectat la reacțiile publicului, niciun actor n-a vrut să fie „mai comic" decât fusese hotărât în repetiții, nimeni n-a vrut să-și arate „talentul" de comedian, „ținând" sala mai mult decât atât cât să-ți pară rău că momentul respectiv s-a terminat.

Poate pare ciudată această interpretare matematică la o trupă de gintă latină, mai ales că spectacolul nu este unul aseptic, care nu trece rampa, ci dimpotrivă, era cald, te bucura și, dincolo de o emoție estetică, plastică, îți dăruia și un alt fel de emoție, mai greu de definit. Era acolo ceva grațios pe care îl simțeai organic și

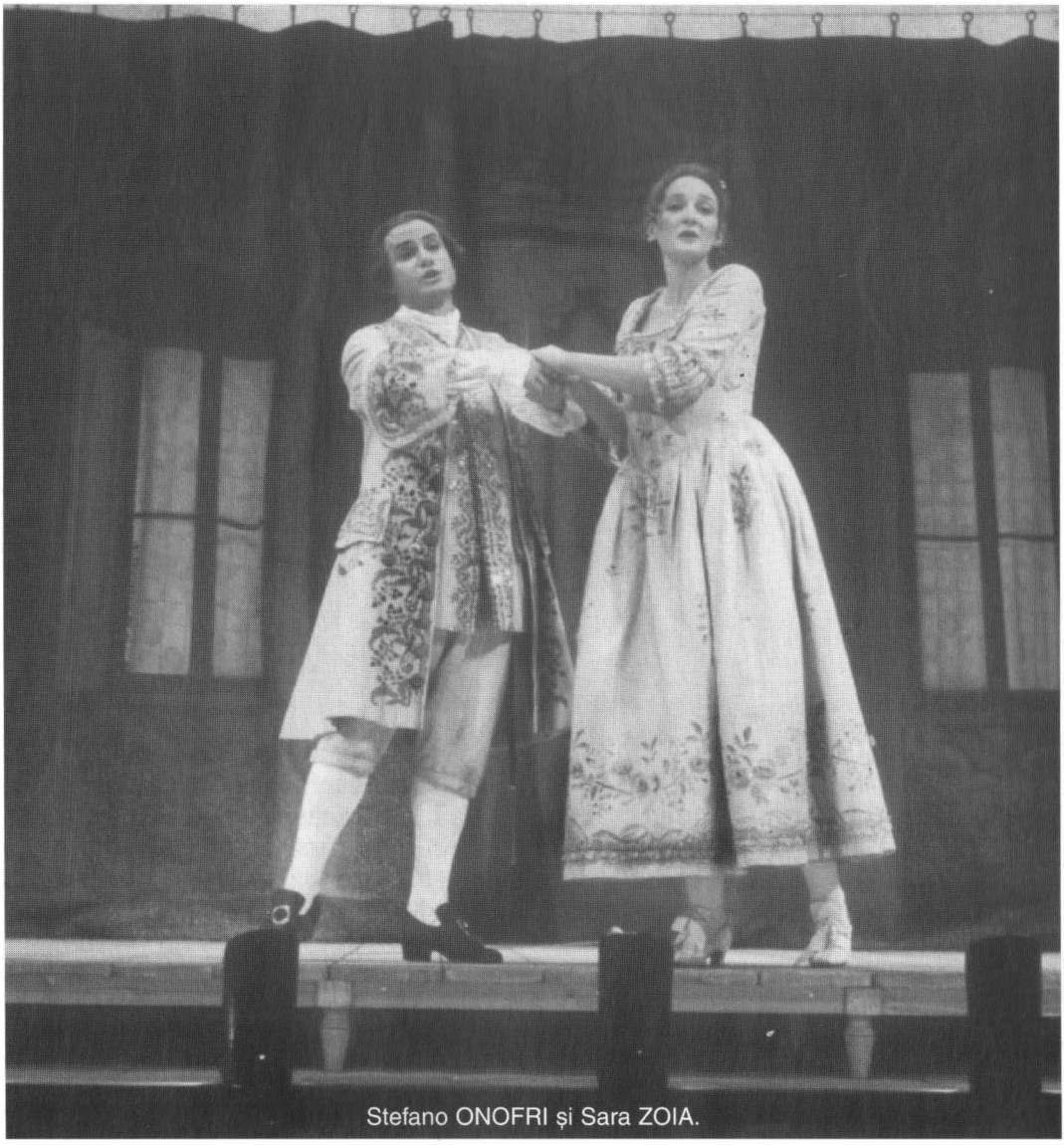
care îți crea o senzație de bine. Și mai era ceva: râdeai. Nu atât cât să te bați cu mâinile pe burtă sau „să se rupă sala", ci cât să pleci acasă bine dispus. Fiecare scenă îți așternea pe față cel puțin un zâmbet. (Cred că zâmbetul e superior râsului, pentru că presupune inteligență)

Mai era ceva similar cu povestea orientală. Exista, în permanenta agitație a personajelor, o liniște interioară și o bucurie a jocului, completată de delicatețea atmosferei plastice, care te învăluia astfel încât puteai, asemenea bătrânului Wang-Fo, să treci dincolo... în spectacol. Să te izbăvești.

Izbăvire înseamnă (și) a scăpa dintr-o primejdie, boală, a te salva dintr-o anume situație, or, spectacolul, prin atmosfera creată (de fapt prin frumusețea lui) reușea să te salveze din cotidian, să te fure din fotoliul de spectator și să te facă să pătrunzi în el, salvat de o barcă invizibilă.

Și mai există, cred, o asemănare între spectacol și povestirea orientală. De fapt, între Strehler și Yourcenar. *Izbăvirea lui Wang-Fo* pleacă de la un apolog daoist din China veche pe care autoarea l-a interpretat, construind o povestire. Arta lui Strehler, „regia" (pe care unii nu o văd) consta, dincolo de lucrul cu actorii și scenograful, în interpretarea *commediei dell'arte* la nivel de stil (cine crede că a văzut un spectacol de *commedia dell'arte* se înșală). Din acest punct de vedere, eu cred că spectacolul nu era deloc vetust, cum a părut unora.

Era un spectacol modern fără să treacă locomotive prin scenă, fără ca textul să fie măcelărit, povestea destructurată, fără ca actorii să nu știe ce joacă, fără să se înjure la fiecare replică, fără ca lumina să nu fie decât o demonstrație a potențialului tehnic al teatrului, iar muzica să fie zgomot.



Stefano ONOFRI și Sara ZOIA.

Modernitatea lui Strehler (dacă și-o fi propus-o, deși mă îndoiesc) nu trebuie căutată nici la nivelul poveștii, nici la nivelul rezolvărilor originale și șocante, ci în ceva mult mai profund și subtil – în (dacă vreți) forța penelului lui Wang-Fo, care picta marea sub nasul Împăratului...

Pentru că asta este deja o șaradă, aș mai adăuga una: orice asemănare a unor personaje reale cu Wang-Fo și cu Împăratul nu este strict întâmplătoare... Rămâne deci, dragă cititorule (dacă ai chef), să afli cine este (sau cine sunt!) Wang-Fo și cine este (sau cine sunt!) Împăratul.

A, încă un element ajutător în rezolvarea acestei ultime șarade: *Împăratul era tânăr* („deși nu avea decât douăzeci de ani, mâinile sale erau zbârcite ca ale unui bătrân").

TEATRU LA TORINO

Adrian MIHALACHE

PREMII, SPECTACOLE, DEZBATERI

La Torino, în timpul Paralimpiadei (8–12 martie 2006), au avut loc ceremoniile acordării celui de-al zecelea premiu european pentru teatru, decis de un juriu format din prestigioase personalități, între care a strălucit compatriotul nostru, George Banu. Premiul are două componente: una răsplătește ansamblul activității unei mari figuri din lumea scenei, cealaltă promovează demersurile de reînnoire ale celor care propun „noi realități teatrale". Instituția **Premiul Europa pentru Teatru,** recunoscută de Parlamentul European și de Consiliul Europei ca „organizație de interes cultural european", nu acordă premiile cu regularitate, ci atunci când are cu ce și cui să le dea. Ce-i drept, meritul este mai ușor de găsit decât banii. Anul acesta, s-a beneficiat de implicarea generoasă a municipalității torineze, datorită, probabil, și beneficiilor realizate cu prilejul Olimpiadei.

Laureatul acestei ediții a fost dramaturgul **Harold Pinter**, de curând și deținător al Premiului Nobel pentru literatură. Dacă starea sănătății l-a împiedicat pe Pinter să participe la ceremoniile de la Stockholm, el a putut veni la Torino, pentru a se bucura de omagiile cele mai de prețuit, adică ale celor din breaslă. Dramaturgia lui Harold Pinter este caracterizată drept o „comedie a amenințării", unde tensiunea crește progresiv din replici aparent banale, iar poeticul se naște din interstițiile de tăcere dintre cuvinte. Poezia asociată cu poanta și rafinamentul burlesc trezesc spectatorului român conexiuni cu teatrul lui Marin Sorescu. Două spectacole ne-au oferit extrase din dramaturgia și poezia lui Pinter. Roger Planchon a prezentat în premieră mondială un spectacol *coupé*, alcătuit din mai multe piese scurte, niște scenete, de fapt. Ar fi fost greu de făcut o alegere mai proastă: este vorba de bruioane nereușite și tendențioase, care ar fi putut să fie lăsate să doarmă liniștite în sertar. Mai grav, Trupa lui Planchon, aflată acum sub nivelul unui modest teatru de amatori, a oferit un spectacol simplist, amintind de brigăzile de agitație din întreprinderile socialiste. Din fericire, Gate Theatre din Dublin a echilibrat situația, prezentând, în final, spectacolul-lectură *Pinter: piese, poezie și proză*, îngrijit lucrat, în regia lui Alan Stanford, cu participarea extraordinară a unui monstru sacru: Jeremy Irons.

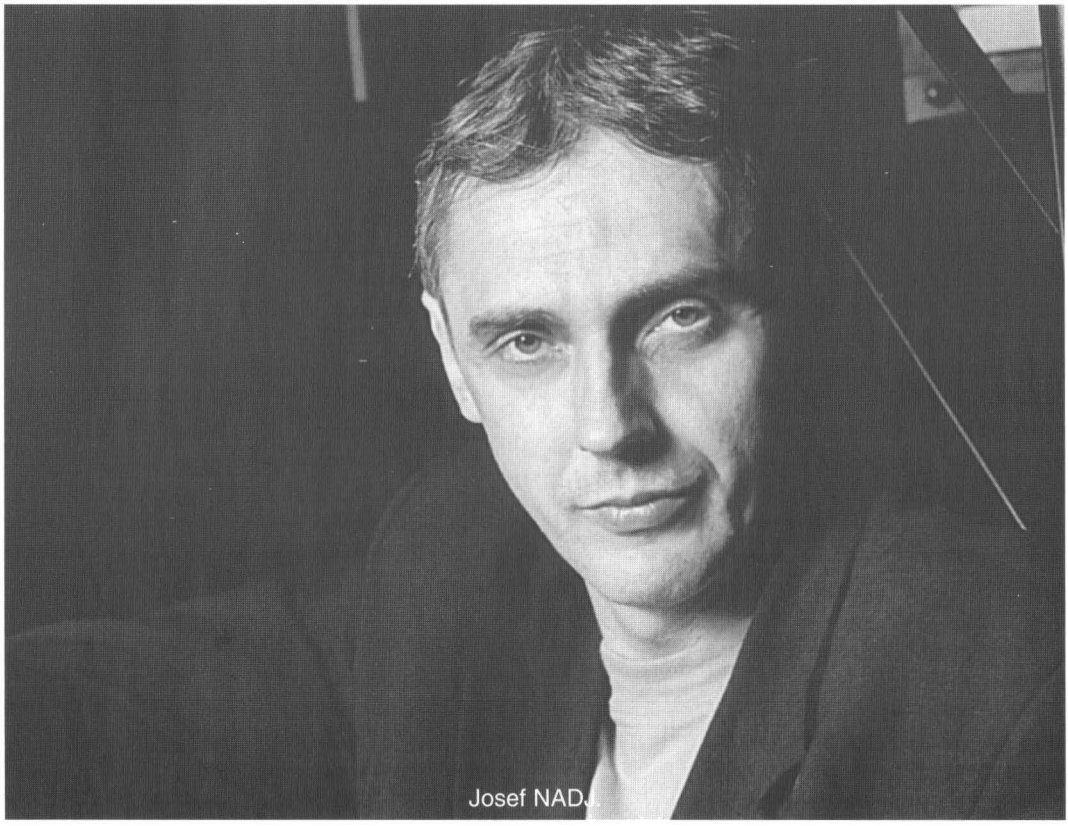
Trei colocvii au reunit contribuții la exegeza operei lui Pinter, sub semnul celor trei *P: Pasiune, Poezie* și *Politică*. Cele mai multe intervenții au fost banale, de circumstanță. Cei din grupul anglo-saxon, moderați de Michael Billington, s-au achitat conștiincios de sarcina trasată, citind stângaci niște eseuri. A ieșit din rând doar Alistair Macaulay, cronicarul de la *Financial Times,* cu o analiză sclipitoare a personajelor feminine din opera lui Pinter. Lectura îngrijită, cu bine studiate efecte teatrale, a contribuit decisiv la impactul mesajului său. Cei din falanga italiană, moderați de Gianfranco Capitta, au fost mai dezinvolți, vorbind liber și subliniind

Oskaras KORSUNOVAS.

mereu legăturile lui Pinter cu Italia şi, mai ales, cu Torino, unde acesta primise, mai demult, titlul de *doctor honoris causa,* şi unde şi-a pus în scenă piesa *Ashes to Ashes,* la Teatro Stabile.

Festivitatea de premiere a lui Pinter a inclus un bun interviu luat acestuia de Michael Billington. Pinter a reluat într-o formă simplificată discursul său de recepţie a Premiului Nobel, *Artă, adevăr şi politică*, prin care pune, de fapt, atât arta, cât şi adevărul, în slujba politicii. Dramaturgul, care aparţine generaţiei „rebelilor fără cauză", şi-a găsit astăzi una: antiamericanismul primitiv sau, cum se spunea odinioară, „visceral". Energia şi talentul său ar fi fost demne de o cauză mai bună, dar important este, nu-i aşa, să te mobilizezi, ca să ştii pentru ce trăieşti. Simplificarea schematică operată de Pinter în analizele sale politice vine în contradicţie cu propriile sale precepte în privinţa artei dramatice: „în teatrul politic trebuie să fie evitată propaganda, obiectivitatea fiind esenţială. Personajele trebuie lăsate să respire şi nu limitate, constrânse de gustul, dispoziţia sau de prejudecăţile autorului". În ambianţa rafinată, de secol XVIII, a Teatrului Carignano, unde se desfăşurau festivităţile de premiere, discursul brutal, lipsit de nuanţe, al laureatului Harold Pinter, suna strident.

În afară de Marele Premiu acordat lui Pinter, Oskaras Korsunovas şi Josef Nadj au au fost distinşi *ex aequo* cu Premiul *Noile Realităţi Teatrale*, care răsplăteşte inovaţia încă neclasată şi neclasicizată. Korsunovas a lăsat spectacolele să-i probeze meritele, evitând să participe la un dialog cu publicul. Montarea sa,

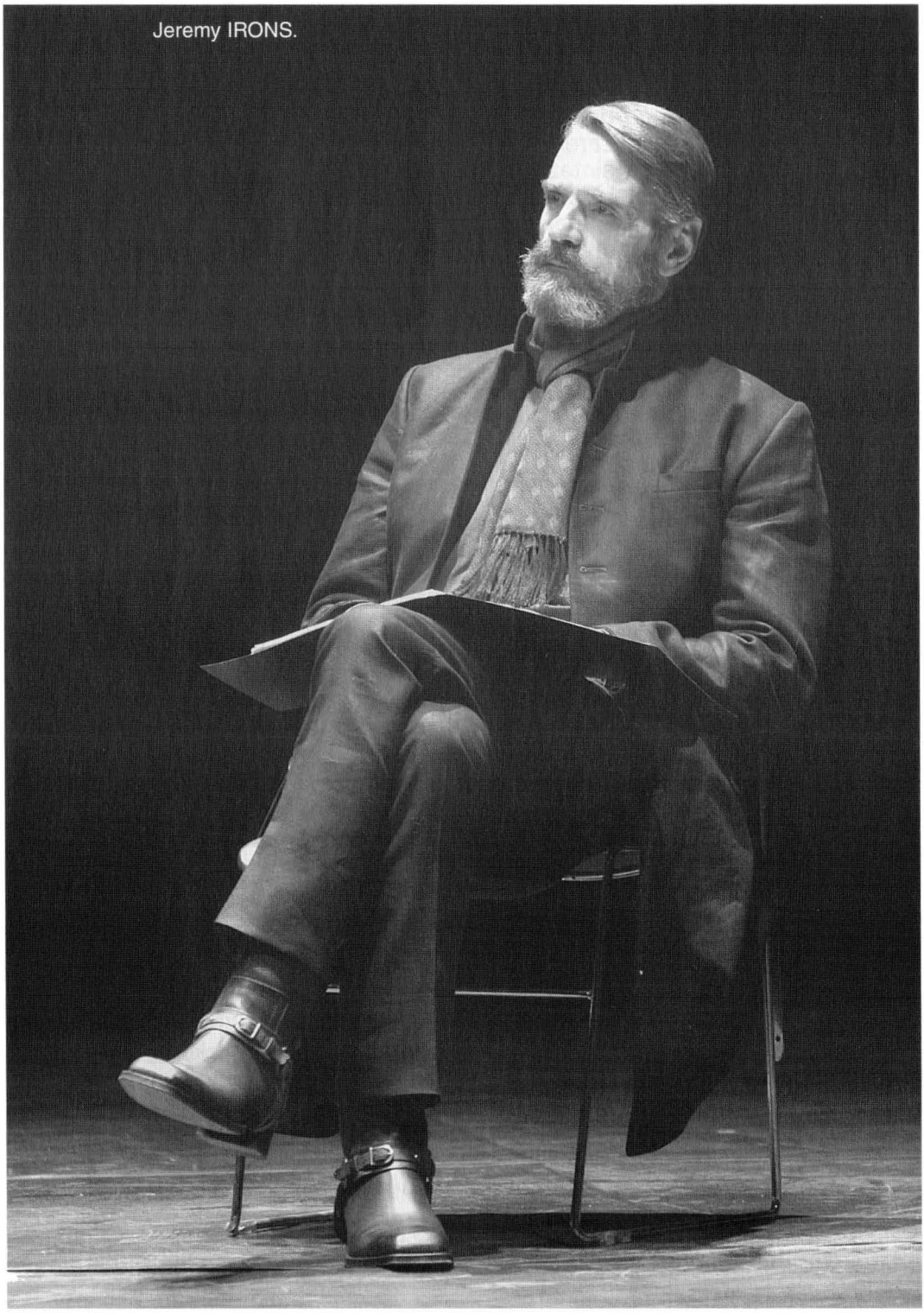

Josef NADJ

Maestrul și Margareta, s-a dovedit vioaie și inventivă, cu momente rafinate de teatru minimalist în genul lui Peter Brook, dar și cu aglomerări baroce de semne teatrale în momentele de explozie. Furat de plăcerea de a desfășura ample imagerii, pierde uneori controlul riguros al ritmului. Ca și la Andrei Zholdak, se simte dorința de a impresiona cu orice preț, deși metaforele teatrale sunt mai puțin afectate de gratuitate. Celălalt spectacol, *Jucând pe victima,* de Oleg și Vladimir Presniakov, autori jucați și la București, este mai reușit, deoarece montarea se pliază mai firesc pe text. Piesa combină o situație cunoscută de noi din filmul *Reconstituirea* cu o parafrază după *Hamlet.* Regizorul introduce numere de cabaret și elemente de artă pop într-o satiră tragicomică a realității postcomuniste. Actorii Teatrului din Vilnius impun prin profesionalismul riguros care controlează o energie explozivă.

Celălalt premiat, Josef Nadj, s-a lăsat analizat în amănunțime, fiind foarte disponibil pentru discuții. Filmul documentar *Jurnalul unui necunoscut* al lui Szabolcs Tolnai a pus cu finețe în evidență sursele imaginarului lui Nadj, înfipte în ambianța central-europeană din localitatea Kanizsa, unde acesta și-a petrecut copilăria. Interdisciplinaritatea și trandisciplinaritatea domină demersul lui Nadj și-i dau tot farmecul. Problema este că, dacă lucrurile evoluează în direcția deschisă de el, ne vom îndrepta către o formă de teatru postdramatic. Or, așa cum arăta Sebastian Vlad Popa într-un excelent articol din *Idei în dialog,* a crea o opoziție între reprezentațional și dramatic poate fi primejdios pentru viitorul teatrului.

Reuniunea a fost un bun prilej pentru **Asociația Internațională a Criticilor de Teatru** să-și țină **Congresul anual** și să organizeze o dezbatere intitulată incitant **„Sfârșitul criticii?"** (semnul de întrebare fiind obligatoriu). Au fost susținute cinci comunicări de către: președintele **Ian Herbert, Nikolai Pesocinski, Maria Helena Serôdio, Ian Shutlleworth** și **Porter Anderson.** Cea mai provocatoare a aparținut criticului rus Nikolai Pesocinski. Acesta a selectat fragmente de cronici referitoare la un același spectacol și a scos în evidență faptul că ele nu păreau să se refere la același lucru. Desigur, analiza, interpretarea și evaluarea sunt, în mod firesc, diferite, în funcție de orizontul de receptare și de subiectivitatea fiecărui critic, dar relatarea a „ceea ce se întâmplă" pe scenă ar trebui să fie, în principiu, aceeași. De aici, întrebarea dacă mai are critica vreo rațiune de a fi, ori reprezintă doar punctul de vedere al unui spectator oarecare, întâmplător, mai avizat: „Dacă presupozițiile noastre sunt individuale și relative, de ce am fi mai credibili decât un spectator obișnuit?" Problema este una fundamentală a jurnalismului: există, oare, posibilitatea unei relatări obiective, distinctă de comentariul interpretativ? „Suntem capabili să descriem spectacolul sau doar să ne spunem părerea *noastră* despre acesta?", se întreabă criticul. „Nu cumva interpretarea și relatarea sunt atât de strâns legate între ele încât acțiunea însăși nu poate fi, de fapt, descrisă?". După cum se vede, în buna tradiție a culturii ruse, Nikolai Pesocinski merge direct la problema fundamentală: poate fi separată relatarea obiectivă a unui fapt de interpretarea subiectivă a aceluiași? Orice curs elementar de jurnalism arată că, dacă se respectă regulile, lucrul este posibil. Să nu uităm însă că, la teatru, obiectul relatării nu este faptul brut, ci reprezentarea lui, adică „reprezentația"! Or, nici măcar realitatea de ordinul întâi nu poate fi totdeauna redată „întocmai", cu atât mai puțin poate fi descrisă, în mod obiectiv. Am la îndemână un argument care mi se pare potrivit. Pregătind deplasarea la Torino, am cercetat pe Internet hotelul unde urma să locuiesc. În afară de adresă, localizarea pe hartă, fotografii și tarife, site-ul conținea impresii ale turiștilor care au mai stat acolo. Citind câteva dintre ele, am constatat aceleași inadvertențe, ca între cronicile citate de Pesocinski. Or, dacă un element brut din realitate, atât de simplu precum o cameră de hotel, poate fi descris în atâtea moduri contradictorii, cu atât mai divergente trebuie să fie, în mod necesar, relatările despre un eveniment ca spectacolul de teatru, ce ține de „jocul secund", adică de reprezentarea și interpretarea realității. La nivelul superlativ, spune Pesocinski, criticul descrie forma teatrală în așa fel încât aceasta să fie integrată în contextul cultural, explicându-i-se particularitățile, dar dezvăluindu-i-se și filiațiile. *A crea o opinie mai complexă și mai sofisticată decât aceea pe care simplul spectator o poate avea,* iată ambiția care trebuie să-l domine pe critic, nu detectarea „intențiilor" autorului, în cazul acesta, ale regizorului. Ian Shuttleworth menționa și el, în comunicarea sa, că a combina analiza intelectuală cu reportajul vizual nu este decât încă o încercare de a obține cvadratura cercului. *Cultura trebuie explicată culturii însăși,* iată cum definea acesta misiunea criticului. Pentru a realiza aceasta, criticul nu trebuie să se vadă ca un coechipier al realizatorilor spectacolului, ci ca un privitor din afară, chiar ca un adversar, care caută să coasă la loc, să reintegreze în mediul cultural ruptura, discontinuitatea pe care artistul încearcă să le producă.

Intervenția lui Porter Anderson a insistat asupra mutațiilor pe care mediul virtual le aduce teatrului și criticului de teatru. Responsabil al rețelei *CNN Pipeline*, care prezintă știrile sub formă de clipuri video, în mediul virtual și în


Jeremy IRONS.

timp real, Porter Anderson pledează pentru utilizarea acestui mijloc în vederea urmăririi spectacolelor în direct, prin intermediul rețelei. *„Prezența globală este esențială pentru supraviețuirea oricărei forme artistice, în cazul acesta, a teatrului"*. Criticii ar fi, deci, chemați să facă tot posibilul ca teatrul să pătrundă în mediul virtual. *Reacția generală a fost de dezaprobare.* Teatrul este singura artă care respinge virtualizarea, fiind bazată, în mod esențial pe corporalitate. Teatrul nu este o artă de sinteză, ci de interacțiune, căci doar corpul actorului este elementul care poate realiza sinergia unică dintre imagine, muzică, text și decor. Desigur, vânzarea biletelor *online*, scrierea de cronici în reviste virtuale ca *Agora* sau *Liternet* nu pot fi decât benefice. Dar transformarea teatrului într-un joc fantasmatic de asumare de roluri (*role-playing*), un fel de joc video, i-ar lua acestuia chiar esența lui, respectiv, corporalitatea, aducându-i, în schimb, interactivitatea.

Gazdele italiene, adică teatrele torineze, au pregătit, pentru a onora evenimentul, un florilegiu de spectacole, toate în regia lui Luca Ronconi, figură mitică a teatrului contemporan. Din păcate, am constatat încă o dată că vârsta ascute inteligența, dar uneori toceşte talentul. *Troilus și Cresida* a avut o miză interesantă. Regizorul a distribuit actori tineri, insistând asupra căutării de sine. Eroii ar fi în căutarea propriei identități, pe care și-o definesc, în condiții de conflict, prin raportare la *celălalt,* la adversar. De aici interesanta relație, parțial concurențială, parțial homosexuală, dintre Achile și Hector, care-l deconcertează pe Patrocle, iubitul „oficial" al primului. Din păcate, transpunerea scenică a ideii suferă de lipsă de vlagă. Spectacolul este îngrozitor de lung, cu metafore scenice simpliste – o cortină de fier se deplasează lent de-a latul scenei, pentru a ne semnala când suntem în tabăra grecilor, când în a troienilor – și cu un stil de joc gen operă de provincie. *Biblioetica. Dicționar practic* constă din dramatizarea precară a unui volum de eseuri, care combină bioetica și biblioteca. Corpul lingvistic și cel fizic prezintă similarități care se cer examinate în paralel. Actorii ne îndoctrinează ca la învățământ politic, recitându-ne, pur și simplu, pagini de analiză teoretică. Fragmente de spectacol sunt reprezentate simultan, în mai multe încăperi, publicul trebuind să aleagă, în funcție de preferințe. Vedem aici influența lecturii neliniare, fragmentată de deciziile activării *link*-urilor, a hipertextelor de pe *web*. Nu e nimic rău în asta, dar hiperspectacolul nu reușește să fie altceva decât o serie de lecturi cu glas tare a unor texte care pot fi mai bine savurate cu privirea cufundată în carte decât cu ea îndreptată spre scenă.

Întregul eveniment s-a desfășurat într-un oraș fermecător, înnoit și împodobit sărbătorește. Torino nu este un obiectiv turistic prioritar, fiind considerat (pe nedrept) un oraș pur industrial. Construit unitar, în secolul al XVIII-lea, într-o concepție urbanistică mai puțin obișnuită (în tablă de șah, ca New York-ul), Torino are o eleganță neostentativă, care fascinează. Mole Antonelliana, o clădire extravagantă – pe vremuri, cea mai înaltă din lume – tronează deasupra orașului. Ea adăpostește Muzeul Național al Cinematografului, într-o ambianță fascinantă. Biblioteca regală expunea, pentru scurt timp, desene de Leonardo da Vinci, iar *Quattrocento*-ul piemontez era amplu reprezentat într-o vastă expoziție, care reunea obiecte rare și prețioase, aduse din toate părțile lumii.

Torino este conștient că nu se poate afirma, în secolul al XXI-lea, doar ca producător de automobile, de aceea se reinventează ca centru de creație culturală.

LA LONDRA

Kerry MICHAEL:

„Orice spectacol e o provocare"

Kerry Michael este directorul lui Theatre Royal Stratford East, instituție situată în inima viitorului sat olimpic 2012. În prezent, teatrul se află într-o perioadă de readaptare la publicul său și la locul unde este situat, dat fiind că acesta face parte dintr-un masiv program de regenerare. Curând se va începe construcția bazinului olimpic, vechile structuri se consolidează, altele dispar, vor apărea noi centre comerciale, iar probabil că ceea ce este cunoscut acum drept tărâmul imigranților în Londra, Stratford, va deveni în șase ani o zonă complet schimbată, unde abia îți permiți să plătești parcarea. Istoric, teatrul a reprezentat spațiul de avangardă al anilor '50–'70, adăpostind Theatre Workshop, laboratorul de creație al lui Joan Littlewood. Crezând în puterea ansamblului de teatru, ea a fost cea care a făcut să renască Teatrul din Stratford prin producții ca: Fings Ain't Wot They Used T'be **(Nu mai e ce-a fost o dată, 1959);** Oh What a Lovely War! **(Oh, ce război drăgălaș!, 1963);** Mrs Wilson's Diary **(Jurnalul doamnei Wilson, 1967). În 1965, Joan Littlewood scria:** „Nu cred în supremația regizorului, a scenografului, actorului sau dramaturgului. Numai prin colaborare teatrul poate să reziste și «să lovească» în continuare." **Regizor ca formație, Kerry Michael se declară a fi continuatorul acestei tradiții, responsabilitate pe care și-o asumă 100%.**

Cătălina Panaitescu: *Unde se află Theatre Royal Stratford East acum, din punct de vedere artistic, în peisajul teatral londonez?*

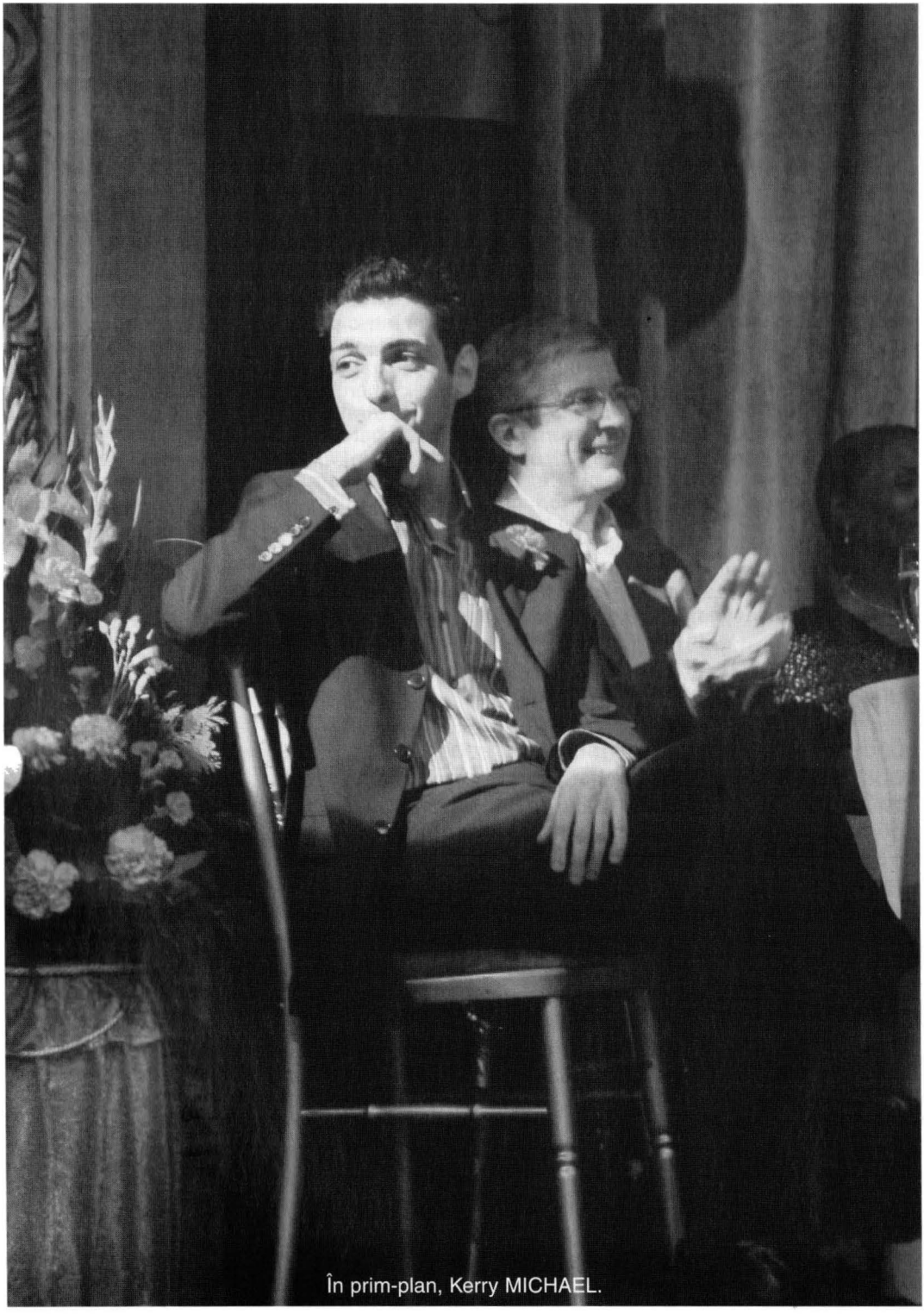
Kerry Michael: Cultural-geografic suntem situați în cea mai eteroclită zonă a Londrei, unde comunitatea se află în continuă schimbare. Stratford este primul port al imigranților în Marea Britanie, iar ei nu sunt interesați să se stabilească în zonă; sunt foarte dinamici, activi și într-o perpetuă căutare de mai bine. Din acest punct de vedere, încercăm să producem spectacole care reflectă publicul nostru: divers, multicultural și întotdeauna orientat către noi orizonturi. De aceea, promovarea dramaturgiei contemporane este prioritară în agenda culturală a teatrului.

C.P.: *Pe vremea lui Joan Littlewood, Theatre Workshop a fost adăpostit de acest edificiu care a devenit spațiul de manifestare a avangardei britanice din anii '60. A rămas Teatrul din Stratford același spațiu inovator londonez?*

K.M.: Cred că ar trebui să definim mai întâi acest concept. Orice spectacol, când îl faci, este o provocare și aduce cu sine un element de noutate și mister. Pe urmă se poate vorbi de avangardă, pionierat și alte asemenea etichete. Cred că timpul va decide. Ceea ce producem noi este piesă contemporană, actuală, cu țintă directă, chiar periculoasă. Dacă reușește sau nu – vom vedea. Totul depinde dacă-ți asumi riscul sau nu.

C.P.: *Ce înseamnă piesă periculoasă? Aveți un exemplu în acest sens?*

K.M.: Să aduci în scenă lucruri pe care oamenii nu vor să le vadă sau să le audă sau despre care le este teamă să vorbească. Prejudecăți, temeri, fapte cu care nu vor să se confrunte. Este periculos să dai glas *tabu*-ului sau să ataci autoritățile de care depinzi financiar. De exemplu, spectacolul nostru ***Gladiator Games*** este un atac direct la incompetența organelor de ordine, la rasismul care



În prim-plan, Kerry MICHAEL.

se practică în închisori și atrage atenția publicului că aceste lucruri *se întâmplă* fără ca cineva să-și asume vreo responsabilitate.

C.P.: *Am discutat cu câțiva directori de teatre și una dintre problemele cu care se confruntă este: cu cât primesc mai multe fonduri de la stat atât gradul de independență scade și există riscul ca actul de creație să devină expresia politicii de moment a unui partid anume. Cum vă păstrați libertatea de creație ca să supraviețuiți financiar, și, mai mult, să mențineți standarde artistice ridicate?*

K.M.: Este o problemă dificilă, fiindcă întotdeauna au existat acele filtre prin care vin banii. Unele sunt evidente și, drept urmare, mai ușor „de digerat", pentru că știi exact ce ai voie să faci și ce nu. Primești finanțare pentru un anume proiect – ăsta este mecanismul și așa funcționează. Nu ești de acord, nu primești nici un ban și deci nu faci nimic. Pe urmă, mai apare și imboldul că trebuie neapărat să faci un anumit lucru, nepermis; însă, și aici, trebuie să ai grijă să inserezi anumite subtilități care să impresioneze autoritățile și creditorii ca să-i determini să continue finanțarea. Și astfel, producția devine pe placul autorităților, ceea nu înseamnă că te reprezintă pe tine, ca regizor sau director de teatru, sau că este pe placul publicului. Cred că e important să ne întrebăm încontinuu pentru cine este această producție. Este pentru tine ca regizor, pentru public sau pentru autorități, care, practic, au ultimul cuvânt? Nu-i ușor de găsit soluția.

C.P.: *Cărei categorii vă adresați dumneavoastră?*

K.M.: Noi facem tipul de teatru pe care ni-l dorim, la care aspirăm și pe care publicul îl apreciază. De cele mai multe ori, criticăm autoritățile și intenționat vrem să păstrăm distanța față de acestea. Cu toții suntem sub acoperișul unei instituții. Dacă alegi să iei bani de la stat, devii parte din stat.

C.P.: *Am observat că, aproape la fiecare trei ani, produceți un musical care este transferat în West End și apoi pe Broadway, cum a fost cazul lui „Five Guys named Moe"* (Cinci tipi pe nume Moe). *Cum realizați un asemenea succes de casă?*

K.M.: Nu ne propunem să facem un hit. Mergem la muncă și suntem interesați, în primul rând, să fim cât mai specifici și corecți și apoi să vindem bilete în jurul lumii. Dacă ești în căutare de succes comercial, întotdeauna lucrurile eșuează. Încearcă să rămâi aproape de rădăcini și de gândul inițial – și, dacă lucrurile merg, atunci vor și ieși la lumină. Ca director de teatru, nu trebuie să invit producători să vadă ultimele spectacole. Ei oricum vin, pentru că știu că munca pe care o facem este și sinceră.

C.P.: *Cum reușiți să vă păstrați această sinceritate?*

K.M.: Lucrând pentru publicul și comunitatea în care existăm.

C.P.: *În ce fel influențează teatrul faptul că este situat în viitorul sat olimpic?*

K.M.: Evenimentul în sine, care durează șase săptămâni, nu este important. Ceea ce contează este imensul proces de regenerare ce se desfășoară în jurul nostru. Se construiește o nouă infrastructură, iar provocarea pentru noi înseamnă să aducem public nou, care să participe și să se implice în activitățile noastre.

C.P.: *Aveți un credo al dumneavoastră, ca director de teatru?*

K.M.: Teatrul există numai pentru public. Dacă nu crezi în asta, atunci n-ai ce căuta în artele spectacolului. Ca atare, trebuie să te asiguri că există întotdeauna un rol pentru el. Spectacolul este același – fie că se joacă pentru doi, fie pentru două sute de spectatori. Dacă există o partitură și pentru public, atunci acela este teatru.

Interviu realizat de Cătălina PANAITESCU

Cătălina PANAITESCU

Hedda Gabler nu este „une femme fatale"

Deseori privită ca fiind corespondentul feminin al lui Hamlet, personajul Hedda Gabler a avut parte de multiple interpretări, din unghiuri diferite, chiar diametral opuse, detectabile în decursul istoriei spectacologice românești și universale. Am cunoscut o Hedda melodramatică, alteori ironică, tragicomică sau, pur și simplu, caracter exponent al păturii superioare a societății, marcată de fatalitatea destinului său tragic. Ibsen spunea: „Am intitulat piesa *Hedda Gabler* și nu Hedda Tesman pentru a evidenția faptul că personajul este în primul rând fiica generalului Gabler și apoi soția academicului Tesman".

Anul acesta, spectacolul care s-a bucurat de cea mai înaltă distincție teatrală londoneză, Premiul „Laurence Olivier" pentru cea mai bună regie, a fost ***Hedda Gabler*** în direcția scenică a lui Richard Eyre. Scuzându-se că nu a creat o Hedda împresurătoare, Eyre a construit un spectocol polifonic, în care acțiunea evoluează constant, aproape în liniște, implicând pe parcurs toate personajele, cu situația și trecutul lor. Intenția a fost de a evita un solo centrat pe caracterul principal, tocmai pentru a crea un spectacol cu multiple fațete, profund și complex. Hedda este prezentată în contextul angoasant al lumii în care își duce existența și din care fac parte: de soțul ei, Tesman – academic cu ambiții, personaj respectabil în Christiania; Domnișoara Juliana – mătușa lui; coruptul judecător Brack; radioasa Thea Elvsted; și Eilert Lovborg – geniul boemiei de la sfârșitul secolului nouăsprezece.

Meritul acestei lecturi, afirmă criticul Michael Billington, este că eliberează piesa de „greutatea scriiturii ibseniene". Ceea ce rămâne nu este un tablou tenebros despre victimizarea femeii, ci o comedie crudă despre o tânără cu un potențial infinit de ironie și dispreț. Când Lovborg îi spune D-nei Elvsted – *„Nu este Hedda o ființă admirabilă?"*, Hedda se uită la ei și cu răceală răspunde – *„Numai admirabilă?"* Iată viziunea lui Eyre asupra capodoperei ibseniene. În clipa în care cercul se închide și devine sufocant, Hedda recurge la colecția de pistoale a generalului Gabler și se sinucide, cu o naturalețe ce pune capăt unei existențe fără sens. Regizorul mărturisește că spectacolul nu reprezintă o versiune fidelă a textului ibsenian, ci o interpretare critică din perspectivă contemporană asupra piesei scrise în 1890: „Ceea ce m-a interesat, în primul rând, nu au fost așa-numitele probleme ale acelor timpuri, ci am căutat să suprind umanitatea, emoționalitatea și destinul personajelor în contextul principiilor și rigorilor sociale de astăzi".

Premiul „Olivier" recunoaște nu numai calitatea extraordinară a viziunii regizorale, dar și rolul asumat și dus până la capăt de întreaga echipă – de la actori, designeri, asistenți, dramaturg, tehnicieni, până la personalul administrativ. Accentuând puterea și valoarea ansamblului, am putea spune că Sir Richard Eyre (regizor și director al Naționalului londonez între 1988–1997) este în Anglia continuatorul tradiției impuse de Strehler la Piccolo Teatro și Lev Dodin la Teatrul Malâi din Sankt Petersburg. Cât privește interpretarea actoricească, Eve Best creează o Hedda sensibilă, atentă, complexă, acidă, în contrast cu luminoasa *Thea* (Lisa Dillon), adusă la final în pragul disperării. Tesman, întruchipat de Benedict Cumberbatch, nu este numai bursierul care și-a încheiat stagiul, dar un tânăr academic care își

Eve BEST.

Jamie SIVES și Lisa DILLON.

asumă serios sarcina de a rescrie istoria viitorului din notele lui Lovborg. Decorul lui Rob Howell creează cadrul perfect, ambiguu, alcătuit din tonuri subtile, închise, asupra căruia domină din umbră portretul bătrânului Gabler. Cu greu face să intre lumina în camera și sufletul întunecat al Heddei...

Spectacolul poate fi zugrăvit ca o rescriere pe mai multe niveluri a piesei lui Ibsen. Echilibrat dramaturgic, prezintă, pe de o parte, demersul eroinei principale, Hedda Gabler, și, pe de alta, evoluția celorlalte personaje în contextul unei perioade de tranziție. Ceee ce demonstrează că Ibsen, în *Hedda Gabler*, nu a scris numai un manifest al propagandei feministe, dar și un studiu asupra unei lumi în schimbare, în care, cu tristețe, Hedda nu se regăsește.

Almeida Theatre, Londra – Hedda Gabler **de Henrik Ibsen, regia Richard Eyre. Scenografia: Rob Howell. Muzica: John Leonard. Cu: Eve Best *(Hedda Gabler)*, Benedict Cumberbatch *(Gerge Tesman)*, Lisa Dillon *(Thea Elvsted)*, Sarah Flind *(Berta)*, Iain Glen *(Judecătorul Brack)*, Gillian Raine *(Juliana Tesman)*, Jamie Sives *(Eilert Lovborg)*. Data premierei: 10 martie 2005.**

INTERVIURI

PECA Ştefan:

„Ce s-ar întâmpla dacă..."

Cunoscutul teatru berlinez Schaubühne am Lehniner Platz a organizat, în perioada 16–19 martie 2006, a şasea ediţie a Festivalului Internaţional al Noii Dramaturgii – F.I.N.D. 6, **axat pe explorarea dramaturgiei ţărilor care se află de-a lungul noii frontiere a Uniunii Europene lărgite. Într-o primă secţiune a Festivalului, piese contemporane din Ungaria, România, Bulgaria şi Turcia au fost prezentate în traducere germană, sub forma unor lecturi scenice (cu actori germani, în direcţia de scenă a unui regizor german). În acest context, piesa *Kebap* a tinerei regizoare şi autoare Gianina Cărbunariu a avut premiera germană pe 18 martie. Au mai fost selectate piesele *For Rent* de Özen Yula (Turcia), *O jumătate* de Theodora Dimova (Bulgaria) şi *Înălţarea călăului* de Kórnel Hamvai (Ungaria). În cadrul unei alte secţiuni a Festivalului, şase dramaturgi din şase ţări au participat la proiectul colectiv intitulat** „Orient Express" **cu scurte texte scrise la comanda teatrului. Din România a fost invitat să ia parte la această „călătorie" dramaturgul** Peca Ştefan, **selecţia titlurilor şi a autorilor fiind făcută de un comitet de lectură al F.I.N.D.6, pe baza unui mare număr de texte contemporane puse la dispoziţie de către institutele culturale ale ţărilor aflate în atenţia organizatorilor. Institutul Cultural Român „Titu Maiorescu" a organizat pe 20 martie o masă rotundă consacrată peisajului teatral românesc văzut din perspectiva tinerilor dramaturgi şi regizori, la care au participat atât** Gianina Cărbunariu, **cât şi** Peca Ştefan. **Discuţia a fost moderată de** Adriana Popescu, **directorul ICR Berlin.**

Mirela Năstăsache: *Ai fost invitat să participi la cea de-a VI-a ediţie a Festivalului Internaţional al Noii Dramaturgii de la Berlin. Cum ai fost ales?*

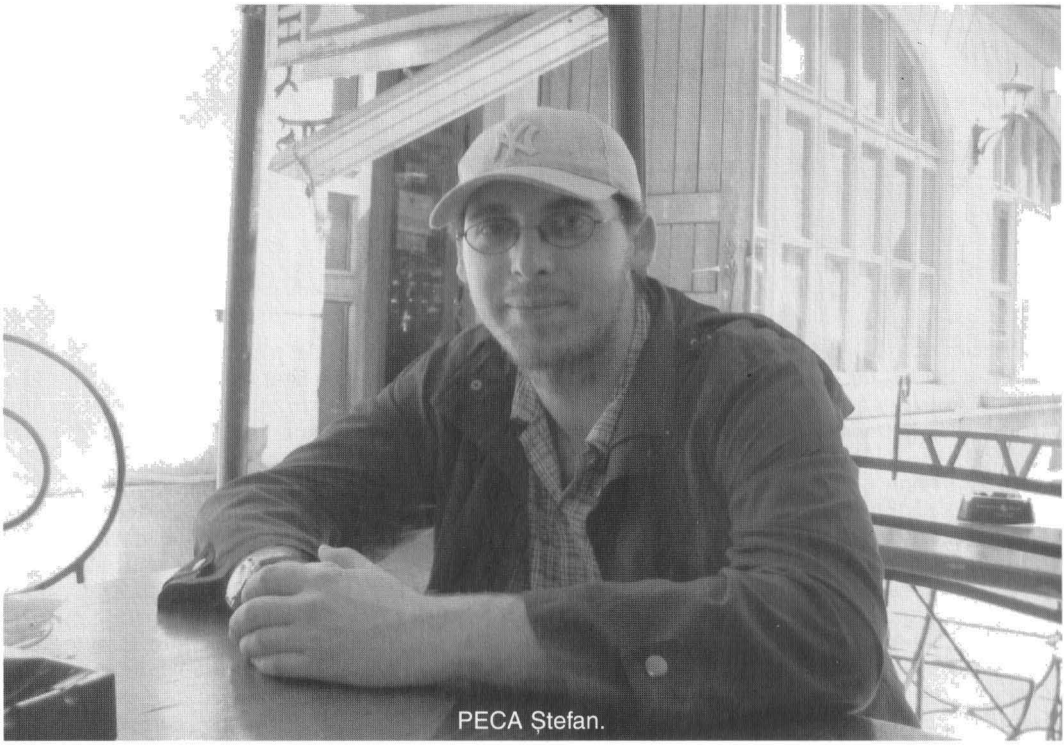
Peca Ştefan: Institutul Cultural Român mi-a cerut, la un moment dat, nişte texte pe care le-a trimis apoi la Teatrul Schaubühne din Berlin. Cei de acolo au decis ca eu să scriu. Aveau un proiect în care erau incluşi 6 autori din 6 ţări diferite – ORIENT EXPRESS. Fiecare trebuia să scrie o piesă de 10–15 minute, cu maxim 3 personaje, a cărei acţiune să se desfăşoare într-un tren, pe diverse rute. Eu, care eram din România, a trebuit să scriu călătoria de la Bucureşti la Budapesta. Au mai participat dramaturgi din Ungaria, Serbia, Turcia, Austria şi America.

M.N.: *Ai lucrat şi la fragmentul tău de spectacol?*

P.Ş.: Nu. Spectacolul a fost făcut de un regizor din Germania, Enrico Stolzenburg, care a lucrat cu actorii de la Schaubuehne. S-a repetat 3 săptămâni, din câte ştiu eu. Au construit un decor într-una dintre sălile lor: un tren cu şase compartimente, în care puteau să intre, în fiecare, câte 6 spectatori. Deci 36 de oameni puteau să ia parte la călătoria asta... toate se jucau de 6 ori la fiecare spectacol. Cred că s-a ajuns în total la peste 40 de spectacolaşe în cinci zile.

M.N.: *Cum ai fost primit în Germania?*

P.Ş.: Mie mi s-a părut că foarte bine, pentru că s-a scris în *Tageszeitung* că bucata mea a fost cea mai frumoasă şi actorul care a deţinut rolul principal, Felix Römer, foarte cunoscut şi apreciat de altfel la ei, a fost foarte bun. Lucrul cel mai



PECA Ștefan.

bun este însă că am rămas în contact cu ei și pot să le trimit texte. Ceea ce e un pas important.

M.N.: *Textul tău s-a numit „Jazz". Care e povestea lui?*

P.Ș.: E povestea unui tată care e în trenul ăsta spre Budapesta ca să-și ia un avion mai ieftin spre New York. S-a hotărât să plece din țară, deși e trecut de vârsta de 50 de ani... El a fost chitarist de jazz în tinerețe. Pe vremea comunismului avea concerte în mai multe țări, incluzând Berlinul Democrat. Și într-o seară, într-un bar de jazz din Berlin s-a întâlnit cu Dizzy Gillespie, care l-a văzut cântând și i-a dat o carte de vizită, cu *Blue Note* din New York, cel mai tare club de jazz din lume. Și-n seara aia trupa lui a avut opțiunea să plece sau nu, să treacă sau nu ilegal în Vest. El a renunțat la ocazia aia, s-a întors în România să-și întrețină familia într-un orășel de provincie, dar ajuns la 56 de ani, primește de la un prieten o invitație să meargă la New York și să cânte acolo. Considerând că și-a făcut datoria față de familie, crede că acum ar trebui să-și împlinească visul. Piesa este despre plecarea lui cu un tren din București spre Budapesta. Numai că în tren, în apropierea de granița cu Ungaria, se urcă și fiul lui împreună cu logodnica, care încearcă să-l convingă să rămână în țară. Rămâne de văzut – în piesă – dacă va reuși sau nu.

M.N.: *O temă mai veche a ta: a pleca sau a nu pleca din România.*

P.Ș.: Da, dar cred, acum, e foarte interesant, pentru că se inversează oarecum toată povestea emigrantului. Clișeul poveștilor cu emigranți e că oamenii tineri pleacă, nu cei ajunși la 56 de ani. Și cred că de asta a și mers foare bine. Pentru că arată exact motivele pentru care ai avea de ce să rămâi în România dacă ești tânăr, dar și că există destule motive să pleci, lăsând în spate un trecut plin de vise distruse.

M.N.: *Și povestea cântărețului de jazz ai mai folosit-o...*

P.Ș.: Unde?

M.N.: *Într-un fragment din „89.89 ...fierbinte după '89".*

P.Ș.: Vreau să scriu la un moment dat o poveste mai mare care să aibă această temă. E o temă, o idee care are sâmbure de dramă. Iar eu am tot *backround*-ul ăsta, pentru că tatăl meu a cântat jazz și știu care e situația. Probabil și lui i s-au retezat la un moment dat visele și a rămas prins undeva, într-un orășel din România, unde nu există foarte multe speranțe. Ei bine, ce s-ar întâmpla dacă într-o zi, omul ăsta ar lua o mare decizie și ar decide să plece?

M.N.: *Tu te-ai urca în tren și ai încerca să-l convingi să nu o facă.*

P.Ș.: Nu, e vorba despre un personaj. Dar probabil nici el nu ar pleca, deci... sunt două lucruri diferite. E doar o zonă care mă interesează acum și pe care vreau, la un moment dat, să o dezvolt.

M.N.: *În acest caz, e foarte bine că ai avut un* feedback *din afara țării.*

P.Ș.: Da, da. Sunt sigur c-o să meargă. Nu numai în Germania. O să meargă foarte bine în țările anglo-saxone. E stilul lor. Povestea e românească, dar, dacă intrăm în arhetip, cred că se întâmplă peste tot. Peste tot oamenii care au peste 50 de ani au vise pe care nu și le-au împlinit. E o întrebare... dramatică, ce s-ar întâmpla dacă...

Interviu realizat de *Mirela NĂSTĂSACHE*

Ada NAVROT:

„Este esențial să recreezi spectacolul în fiecare seară"

Într-o după-amiază de primăvară necoaptă, în tihna unei calde duminici, m-am întâlnit în oraș cu Ada Navrot, fostă colegă de facultate, acum apreciată actriță a Teatrului Nottara, pentru a-i lua un interviu. Deși drumurile nu ni se mai împletiseră de ceva vreme, ne-am redescoperit multe în comun. Nu suntem doar amândouă absolvente ale ATF (promoția 1995) ci și fiecare pasionată de munca sa; între timp, am devenit soții și mame, ea lucrând acum în teatrul la care și eu am fost angajată, ca secretar literar, vreme de peste doi ani. Am pornit reportofonul și am început să vorbim. Orele treceau nestingherite, banda se derula conștiincios. Eu o întrebam câte-n lună și-n stele, iar ea îmi răspundea amplu și entuziast cu vocea alto, cu dicția perfectă, cu sufletul pe tavă. Am vorbit despre personaje, despre regizori și actori. Când s-a-nserat, am pornit-o încetișor spre casă, într-o plimbare plăcută, însoțite de-un vânt roșiatic.

Am transcris în cele ce urmează o parte a discuției noastre, ca să înțelegeți de ce, dincolo de simpatie și de tot ce avem în comun, o admir pe Ada pentru ceea ce este.

Mădălina Negrea: *Aș vrea să pornim de la* Play Hedda, *spectacol la care te-ai aflat într-o nouă postură, aceea de regizor. Cum s-a născut acest proiect și ce a însemnat el pentru tine?*

Ada Navrot: A fost pentru noi, toată echipa care am lucrat la spectacol, o îndrăzneală fantastică, un proiect în care ne-am implicat cu totul. Asta a fost miza: dorința noastră de a face. Mai ales de a face să vină oameni tineri la teatru, pentru

a vedea un text mare scris acum o sută de ani. Din punctul acesta de vedere cred că pariul a fost câștigat. Banii i-am obținut de la ArCuB și UNITER. Și am pornit la treabă. Scopul nostru a fost să fim buni ca actori, asta am urmărit în mod special. Eu am fost foarte mulțumită de Marius Capotă, de Dani Popescu și de Ioana Flora. Rolurile sunt foarte grele, iar noi ne aflăm exact la vârsta la care trebuie să le abordăm. Faptul că nu le-am primit în teatrele unde jucăm, ne-a împins să experimentăm. Pe de altă parte, noi patru nu cred că am fi fost o distribuție ideală, în formula clasică de teatru. Așa că am încercat altă variantă. Spectacolul s-a modificat în timp și evoluează de la reprezentație la reprezentație, ceea ce este foarte bine.

M.N.: *Deci aventura continuă. Care este bagajul cu care ai plecat mai departe de la regizorii cu care ai lucrat până acum ca actriță: Sanda Manu, Andrei Șerban, Cătălin Naum, Alexandru Dabija, Bocsárdi László?*

A.N.: Toți oamenii aceștia m-au marcat. Cred că am luat de la ei plăcerea și migala lucrului cu actorii. Am o nevoie extraordinară de a lucra cu actorii. Nu toți regizorii au această răbdare. Poate că nu sunt dotată pentru a crea un spectacol bogat în semnificații, rotund, metaforic. Nici nu am această pretenție. Mie îmi place munca aceasta cu actorii. Dar nu mă satisface să fiu doar la școală, cu studenții. Eu vreau să văd un produs finit.

M.N.: *Chiar îmi spuneai că tu știi că montarea se cere îmbunătățită în ceea ce privește scenografia.*

A.N.: Vorbim despre un proiect privat. Dani Popescu a produs spectacolul. Am pornit de la zero. Nu aveam nici un ban, iar eu nu sunt un bun manager din acest punct de vedere; nu știu să fac rost de bani. Atunci el a preluat această sarcină. Deși am obținut un sprijin financiar, acesta nu a fost suficient, așa că am făcut o listă de priorități, am cumpărat obiectele absolut necesare și am alcătuit o variantă minimală de scenografie. La acest nivel nu am reușit să ducem lucrurile la bun sfârșit, asta și pentru că eu mi-aș fi dorit un spațiu mai accidentat. Nu am vrut să reproduc burghezia. Nu mi se mai pare că are sens astăzi atmosfera piesei scrise acum o sută de ani. Am vrut să aduc în prim plan personajele, problemele fiecăruia, m-a fascinat modul în care ele reacționează în contexte diferite. M-au interesat mai mult raporturile interumane. Acesta este și punctul de interes al publicului. Totuși, am descoperit ulterior că pare un spectacol sărac. Sigur că eu, nefiind un regizor, nu acord foarte multă importanță acestui aspect. De aici se și vede că nu sunt un regizor. Pentru mine contează *feed-back*-ul spectatorilor, iar reacția este pozitivă. Vine lume. Am avut ajutor și din partea presei. Am fost bine receptați, s-a scris despre noi, am fost corect judecați și astfel ne-am simțit susținuți. E un lucru extraordinar. Puteam fi ignorați complet și-atunci ar fi fost trist pentru noi. Dar ca să revin, pot să-ți spun că am mai făcut rost de niște bani și acum pot să-mi duc ideea până la capăt, să definitivez scenografia. Nu jucăm într-un spațiu neconvențional, ci pe scena unui teatru. Nu pot totuși crea „accidentările" pe care le-aș fi vrut. Risc să ajung într-o zonă pe care nu o stăpânesc și care nu cred că s-ar potrivi spectacolului acesta voit minimalist, pe care l-am făcut.

M.N.: *Te-ai gândit la cineva cu care să faci echipă pentru scenografie?*

A.N.: Am avut-o pentru costume pe Lia Dogaru. Ea fiind din Craiova, făcea naveta. A fost destul de greu. M-a ajutat mult. Am mers pe intențiile mele, dar nu am reușit să le ducem până la capăt. Și acum încercăm să mai investim puțin în aspectul estetic, vizual. Din păcate, banii pe care-i mai avem nu-mi permit să-mi iau un scenograf. Vom mai încropi câte ceva. Ce să facem, asta este. Atât avem, atâta facem.

M.N: *Ați avut discuții cu publicul după spectacol?*

A.N.: Da, după primele reprezentații eram foarte stresați de faptul că nu știam dacă se înțelege povestea, pentru că este destul de complicată, de sofisticată și aparent nu se întâmplă mai nimic. Totul este în subteran.Totuși, nu e neapărat ca publicul să cunoască textul. Sigur că, pentru cei care au citit și au văzut Ibsen montat de-a lungul timpului în atâtea variante, s-ar putea ca propunerea noastră să fie descumpănitoare. Dar important este că oamenii vin la spectacol. Le place, și totuși, dacă te gândești, le vindem un Ibsen. Nu e puțin lucru să-l faci pe acest autor accesibil publicului de azi. Sunt foarte mândră de asta.

M.N.: *Cum spuneai, de teamă ca demersul vostru să nu rămână neînțeles, ați testat opinia publicului. Înțeleg că s-a dovedit o idee bună. Care au fost reacțiile tinerilor cu care ați vorbit?*

A.N.: Erau mirați, erau și intrigați de toate acțiunile Heddei. Fetele aveau alte păreri decât băieții. Și erau extrem de interesați să vină la teatru și să afle o poveste care nu are nici o legătură cu viața lor. Le place noul. E un punct de vedere neașteptat, foarte interesant și total în dezacord cu teatrul *underground,* care le cultivă problemele și încearcă să-i „oglindească" pe tinerii de azi. Dar ei, iată, vor să afle altceva. Cu Ibsen te identifici la alt nivel. Și ei simt asta. Iar faptul că își doresc să comunice asfel e minunat.

M.N.: *Spune-mi, ți-ai dorit vreodată să joci un anumit rol, cum este spre exemplu Hedda Gabler?*

A.N.: Mi-am dorit mult să joc. Nu neapărat un anumit rol. Cu Hedda a fost absolut o întâmplare. Și m-am gândit mult dacă să joc eu sau să aduc pe altcineva. Alegerea a fost să joc eu, pentru că punctul de vedere al acestui personaj este oarecum din afară. Ea are viziunea de ansamblu și cumva face jocurile. Hedda este singurul personaj cu valențe regizorale. N-aș mai repeta însă experiența de a regiza un spectacol în care să și joc. Este o nebunie. Nu ai timp să-ți faci rolul. Am fost atât de preocupată de actori! Să fie bine, să le iasă. Eu îi băgasem în tot balamucul ăsta. Aveam o responsabilitate față de ei. Ei au crezut în mine și în povestea mea. În plus am fost și sunt foarte exigentă. Sunt cu ochii pe ei tot timpul. După fiecare reprezentație avem discuții, și încercăm să îmbunătățim. Am pus multă pasiune, dar nu mi-aș mai asuma prea curând ambele sarcini la același spectacol. A fost epuizant. Vreo trei luni de zile eram în cădere liberă.

M.N.: *Din noua ta perspectivă, regizorală, cum te-ai defini ca actriță? În ce categorie te-ai încadra? Ai date de forță, de profunzime care te recomandă pentru roluri dramatice. Totuși ai jucat cu mare succes comedie, de la rolul- examen de absolvire din spectacolul cu* Hatmanul Baltag, *trecând prin cel din* Și cu violoncelul ce *facem și ajungând până la Muma Zmeului din* Înșir-te mărgărite. *Unde te situezi?*

A.N.: *Emploi*-ul meu este de actriță comică de caracter. Am făcut mai multe roluri mici pe care am reușit să le cizelez. Dar când ai tot roluri pe același tipic, cred că începi să te afli în pericol. Mi-e teamă să nu mă plictisesc. Poate de aceea Hedda a fost binevenită. În acest moment, o partitură dramatică mi-a picat bine; poate nu este atât de spectaculoasă, dar te hrănește pe tine ca actor. Sunt atât de bogați sufletește Ibsen sau Cehov că este o binecuvântare să te împărtășești din harul lor. Mi-ar plăcea să joc și Shakespeare. Nu știu ce-aș putea juca. Poate doar roluri mici de comedie.

M.N.: *Ai putea fi o aprigă Desdemonă, nu?*

A.N.: Poate într-o montare semnată de Radu Afrim. În lumea asta atât de tensionată și în care spectacolele sunt atât de nonconformiste, orice este posibil.

Toți actorii excepționali au jucat, însă, destul de mult pe *emploi.* E important să joci ceva care să te reprezinte, pe tine și vibrația ta umană. Nu poți juca mereu

cu pârghii din afară. Din trăsnăi și din țăcăneli nu poți să te închegi, să te așezi și să devii un actor mare, după 40 de ani. Trebuie, din când în când, să joci pe *emploi* și să joci bine.

M.N.: *Ce înseamnă pentru tine să joci bine?*

A.N.: Să fii viu, să ai relație cu sala, să simți publicul, dar nu să joci la public, ci să simți ce energie au cei în fața cărora joci într-o anumită seară și să te pui în acord cu ea. Nu poți juca la fel de fiecare dată. De aceea este foarte important să nuanțezi în funcție de ceea ce primești. Este esențial să recreezi spectacolul în fiecare seară, pe datele stabilite de regizor dar în acord cu tine, în relație cu partenerul și cu publicul. E greu, într-adevăr, asta e cel mai greu. Dar fără asta, pe mine nu mă interesează.

M.N.: *Cum ai defini talentul?*

A.N.: Na, că m-ai blocat. Nu mă pricep la definiții. Îmi place teatrul foarte mult. Fenomenul în sine. Merg des la teatru în calitate de spectator. Văd de multe ori pe scenă oameni dotați. Au voce, au prezență, au spirit, sunt vii, sunt creativi. Și, totuși, peste toate acestea mai trebuie *ceva*. Care nu este farmecul, ci un lucru foate rar. Eu multă vreme m-am întrebat dacă am talent sau nu. Nu mi-a fost ușor să mă lămuresc. Am încercat să mă orientez după cronici, dar din păcate nu prea mi-a fost de folos. Am avut cronici bune, mai puțin bune sau unele în care nici măcar nu eram menționată – la același spectacol, văzut în aceeași seară. Dar sunt actori, cum este Victor Rebenciuc, despre care, văzându-i cum construiesc bijuterii de roluri, spectacol după spectacol, ani în șir, poți spune cu convingere că au talent. Talentul este cu siguranță un dat, dar, în mod paradoxal, este și ceva dobândit cu migală, prin multă muncă, ceva cultivat cu inteligență și păstrat cu grijă. Există actori al căror talent se consumă în câțiva ani. Apoi sunt terminați. Ajung să se repete și devin total neinteresanți. Dar cred că au nevoie și de ajutorul regizorilor.

M.N.: *Apropo de relația actor–regizor, cum a fost colaborarea ta ca actriță cu regizorul Bocsárdi László, la spectacolul cu* Nu se știe cum *de Pirandello, pe scena de la Nottara?*

A.N.: Cea mai frumoasă zi a fost aceea în care m-a chemat la interviu. A urmat multă muncă și chin, o perioadă foarte frământată. Timp de 5 săptămâni am lucrat intens, într-un mod total diferit de cel obișnuit în București. Un regizor foarte serios, extrem de aplicat, fără discuții colaterale, drastic și care cere investiție maximă din partea actorului. Știe foarte bine ceea ce urmărește așa că totul este la el punct ochit–punct lovit. Are și mari calități actoricești. Îl admir pentru talentul cu care știe să ceară. Cel mai greu mi-a fost să-mi găsesc degajarea. Eu sunt un om muncitor și asta îți poate dăuna la un moment dat. Prea multă seriozitate poate să te crispeze. Farmecul apare atunci când dobândești o lejeritate. Arta jocului devine cu atât mai valoroasă cu cât nu se vede efortul din spatele ei, ci transpune doar bucuria. La un moment dat, devenisem prea serioasă și Bocsárdi mi-a spus: „Vezi că am nevoie de calitățile tale de actriță de comedie". Asta m-a mai calmat, m-a ajutat să mă relaxez. Apoi, de-a lungul timpului, a dispărut stresul acela de a respecta strict indicațiile. Am mai crescut în rol. M-am așezat mai bine în el. Și îmi place mult. Iubesc enorm acest spectacol, sper să se joace cât mai mult, păstrând acuratețea pe care regizorul a dorit-o.

M.N.: *Ai putea spune că teatrul este viața ta. Cum îți mai rămâne timp și pentru familie?*

A.N.: Păi, la capitolul ăsta, teatrul este un avantaj. Nu ești ocupat 8–10 ore pe zi în mod constant. Și-atunci îți rămâne timp și pentru familie. Iar dacă există

În spectacolul cu piesa *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello.

Foto: Ionuț Staicu

dragoste și nu-ți aduci vanitatea în căsnicie, cred că o familie de actori poate fi foarte fericită. Trebuie să ai orgoliul meseriei bine făcute. În limitele bunului-simț trebuie să te lupți pentru cariera ta. Acasă, însă, nu te reprezinți pe tine. Acolo, în doi, lași egoismul deoparte. E greu, dar e important să-ți lași la ușă *ego*-ul și să-ți ții familia unită. Loviturile vin de peste tot. Societatea e bolnavă, prietenia și-a pierdut sensul. Îți rămâne familia, care devine aur, și cariera pe care să ți-o faci cât poți mai bine.

M.N.: *Revenind la carieră, te rog spune-mi ce proiecte mai ai?*

A.N.: Am lucrat ceva vreme la *Travestiuri* de Tom Stoppard, în regia lui Dan Vasile, la Teatrul Nottara. Curând vom scoate premiera. Am tradus mai demult un text al lui Edward Bond, o piesă care se cheamă *Scaune*, pe care acum o revizuiesc și sper să o pot monta, fără să și joc în ea, de astă dată. Probabil că va fi într-un spațiu neconvențional. Îmi place să văd imagini frumoase, spectacole vizuale, dar pe mine nu mă reprezintă. Eu pun accentul pe relațiile interumane. Sunt într-o permanentă căutare. De asta caut și în zona regiei. Nu pentru că mă simt neîmplinită ca actriță. Nu cred că a existat ceva pentru mine, vreun rol pe care să nu-l fi putut face din diverse motive, și astfel să adun frustrări. Cred în destin. Cred că întâlnirile pe care le-am avut mi-au fost date. Nu există pentru mine îndoieli, fiecare își urmează drumul său. Am însă nevoie de a mă exprima și altfel. Am simțit mereu asta, dar poate n-am avut curajul să o fac. Pe de altă parte, nu mă consider un regizor. Cred că vremurile pe care le trăim ne împing să încercăm să ne exprimăm cât mai complet. Și atunci mă străduiesc și eu să redescopăr universul teatrului din alt unghi, ca să-mi completez viziunea.

Interviu realizat de Mădălina NEGREA

Mihaela MARIN:

„Fotografiile mele trebuie să aibă întotdeauna un personaj"

Gina Şerbănescu: *Cum ați ales cariera de fotograf, de ce v-ați îndreptat tocmai spre această formă de artă?*

Mihaela Marin: Pur și simplu a venit de la sine...Inițial, făceam fotografii ca toată lumea, pentru că îmi plăcea. O prietenă de-a mea, care m-a intuit întotdeauna foarte bine, m-a întrebat de ce nu mă gândesc mai serios la fotografie...Am ascultat-o și am făcut primele cursuri despre artă vizuală cu Eugen Ciocan. Pentru tehnica fotografică era prea târziu să mă îndrept spre UNATC, alte școli nu prea existau, sau nu ofereau ceea ce îmi doream...Și astfel, în 2001, l-am rugat pe fiul meu să îmi caute, pe Internet, o școală de fotografie în Franța. Am urmat inițial un modul de o lună și jumătate, după care, realizând cât mai am de învățat, am urmat o altă școală de un an. Persoanele care m-au susținut cel mai mult au fost soțul și fiul meu, care mi-au mărturisit că, deși îmi vor simți foarte tare lipsa, mă sprijină și sunt alături de mine pe drumul pe care vreau să îl urmez.

G.Ş.: *Există, din punctul dumneavoastră de vedere, un specific al fotografiei de teatru? Se diferențiază ea de alte tipuri de fotografie?*

M.M.: Mărturisesc că fotografiile mele trebuie să aibă întotdeauna un personaj. Prefer fotografiile în centrul cărora se află o prezență umană, celor descriptive. Probabil că prin fotografia de teatru am descoperit, de fapt, ceva ce era deja înlăuntrul meu. Eram atrasă de instantanee, de portrete, de sufletul persoanelor, de modul în care el transpare în fotografie. Pe stradă e din ce în ce mai dificil să faci fotografii. Justificat sau nu,oamenii își apără dreptul la imagine. De aceea cred că teatrul mi-a oferit contextul optim pentru a surprinde sentimentele umane.

G.Ş.: *Care au fost primele fotografii de teatru pe care le-ați realizat?*

M.M.: Primele fotografii de teatru le-am făcut cu Ioana Crăciunescu, o actriță și un om extraordinar. Pe Ioana o admiram de multă vreme, de când îi văzusem filmele. Am cunoscut-o la Paris, cu o săptămână înainte de o premieră, și am întrebat-o, cu timiditate, dacă pot să o fotografiez la spectacol. Ea s-a arătat foarte încântată și astfel s-a născut o prietenie minunată. Am realizat împreună multe lucruri frumoase și, pentru că a venit vorba de Ioana, trebuie să vă mărturisesc ceva: fotografiile mele ies mult mai bine atunci când colaborez cu oameni care sunt „pe aceeași lungime de undă" cu mine.

G.Ş.: *Dar fotografia de dans? Este ea, oare, mai dificilă decât cea de teatru, e mișcarea mai greu de surprins?*

M.M.: Fotografia de dans este, într-adevăr, cea mai dificilă, dar și cea mai generoasă, pentru că balerinii sunt, cel mai adesea, mai expresivi decât actorii, care au la dispoziție cuvântul. Un balerin nu se are decât pe el, el însuși este instrumentul prin care transmite mesajul. Fotografia de dans este greu de făcut pentru că totul se întâmplă foarte repede, iar viteza de reacție trebuie să fie mult mai mare. Foarte importantă este intuiția pentru a putea anticipa mișcarea, expresia.

G.Ş.: *Cum fotografiaţi mişcarea de dans? Anticipaţi, intuiţi ce trebuie imortalizat, sau urmăriţi cu atenţie spectacolul şi ştiţi ce va urma şi ce trebuie surprins?*

M.M.: Mi-am dat seama că fotografiile mele sunt mult mai bune atunci când nu cunosc dinainte spectacolul şi mă bazez pe intuiţie. Nu fac niciodată fotografii în rafală. Mulţi fotografi optează pentru această modalitate, pentru că speră să „prindă" clipa cea mai bună. Eu cred că, tocmai fotografiind în rafală, este posibil să pierzi momentul pe care îl doreşti imortalizat.

G.Ş.: *În octombrie 2004, Librăria Cărtureşti a găzduit expoziţia dumneavoastră cu imagini din spectacolul de la Teatrul Odeon,* Portretul lui Dorian Gray. *În iunie 2005, aţi lansat albumul de fotografii* Dorian Gray. *Există anumite elemente mai privilegiate în acest spectacol care v-au ajutat în demersul artistic al surprinderii semnificaţiilor prin fotografie?*

M.M.: Este clar că e vorba de un întreg indestructibil. Dacă un singur element ar fi lipsit, fotografiile nu ar mai fi fost la fel. Sincer, nici nu ştiu cu ce să încep, iar ordinea în care le menţionez poate fi oricând alta, fiecare element putând deschide seria enumerării: costumele Doinei Levintza, scenografia lui Andrei Both, expresivitatea lui Răzvan Mazilu, candoarea Oanei Cojocaru, interpretarea actorilor, toate integrate în contextul regizoral gândit de Dragoş Galgoţiu. Am avut un mare noroc, încă din clipa când am fost chemată să realizez fotografiile pentru caietul-program, recomandată fiind de Doina Levintza şi de Răzvan Mazilu. Nimeni nu se gândea atunci că se va ajunge la crearea unui album. Acesta s-a născut firesc, fără nici o anticipare.

G.Ş.: *De curând aţi fotografiat iar dansul...*

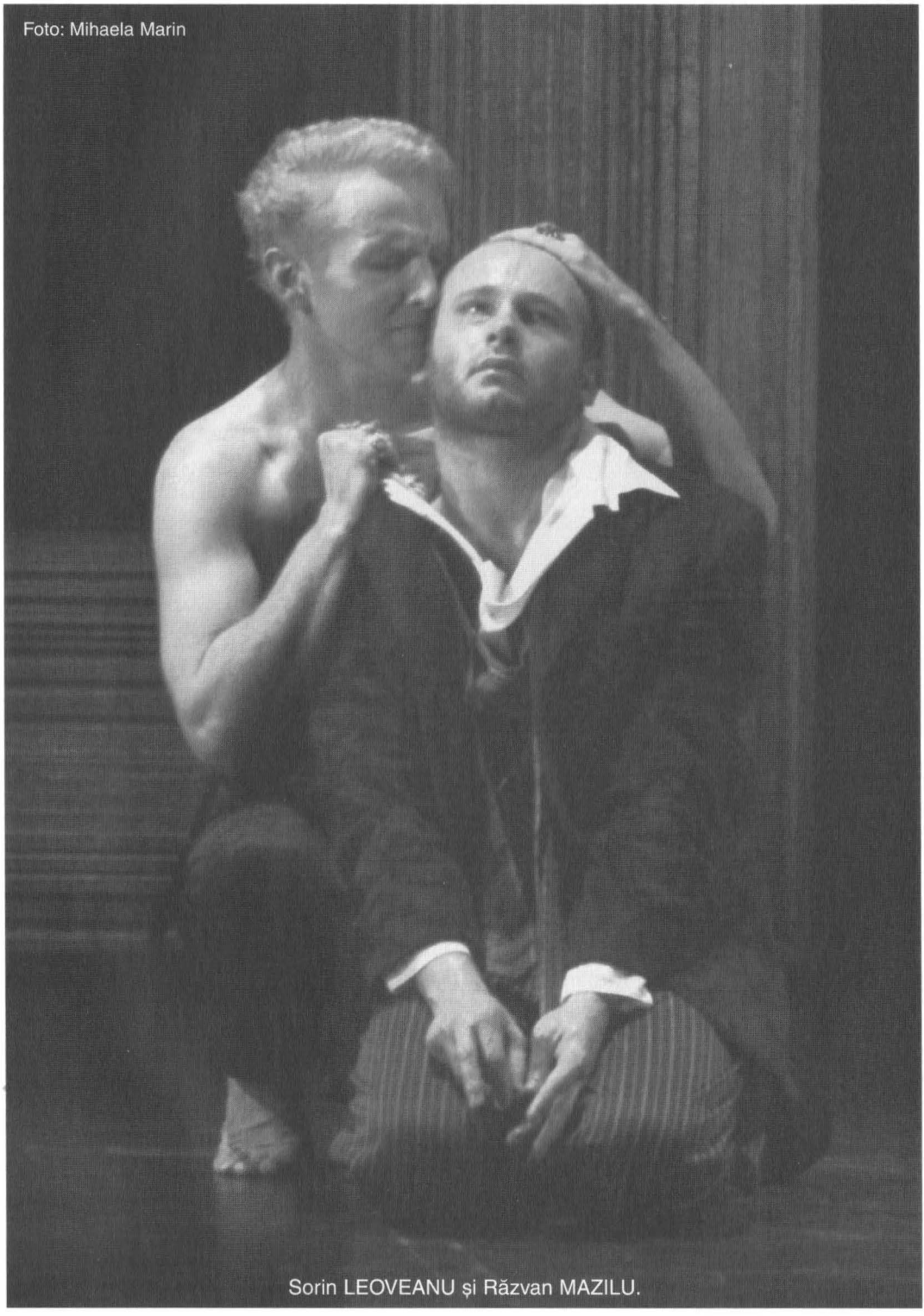
M.M.: Da, la avanpremiera spectacolului *Simfonia fantastică,* de la Opera Naţională din Bucureşti, în coregrafia lui Gigi Căciuleanu. Acest spectacol mi-a confirmat, o dată în plus, cât de dificil este să fotografiezi mişcarea, mai ales în cazul creaţiei unui artist ca Gigi Căciuleanu care lansează atâtea metafore, pentru care fiecare mişcare simbolizează ceva. A fost mult mai uşor să surprind mişcarea în *Portretul lui Dorian Gray*, pentru că, fiind un spectacol de teatru-dans, fluiditatea, rapiditatea mişcărilor era contrabalansată de actul teatral.

G.Ş.: *O fotografie de spectacol, odată decontextualizată şi expusă, poate avea viaţă proprie, poate ea funcţiona autonom, în sensul că ar putea inspira, la rândul ei, o altă poveste, în ochii celui care o priveşte?*

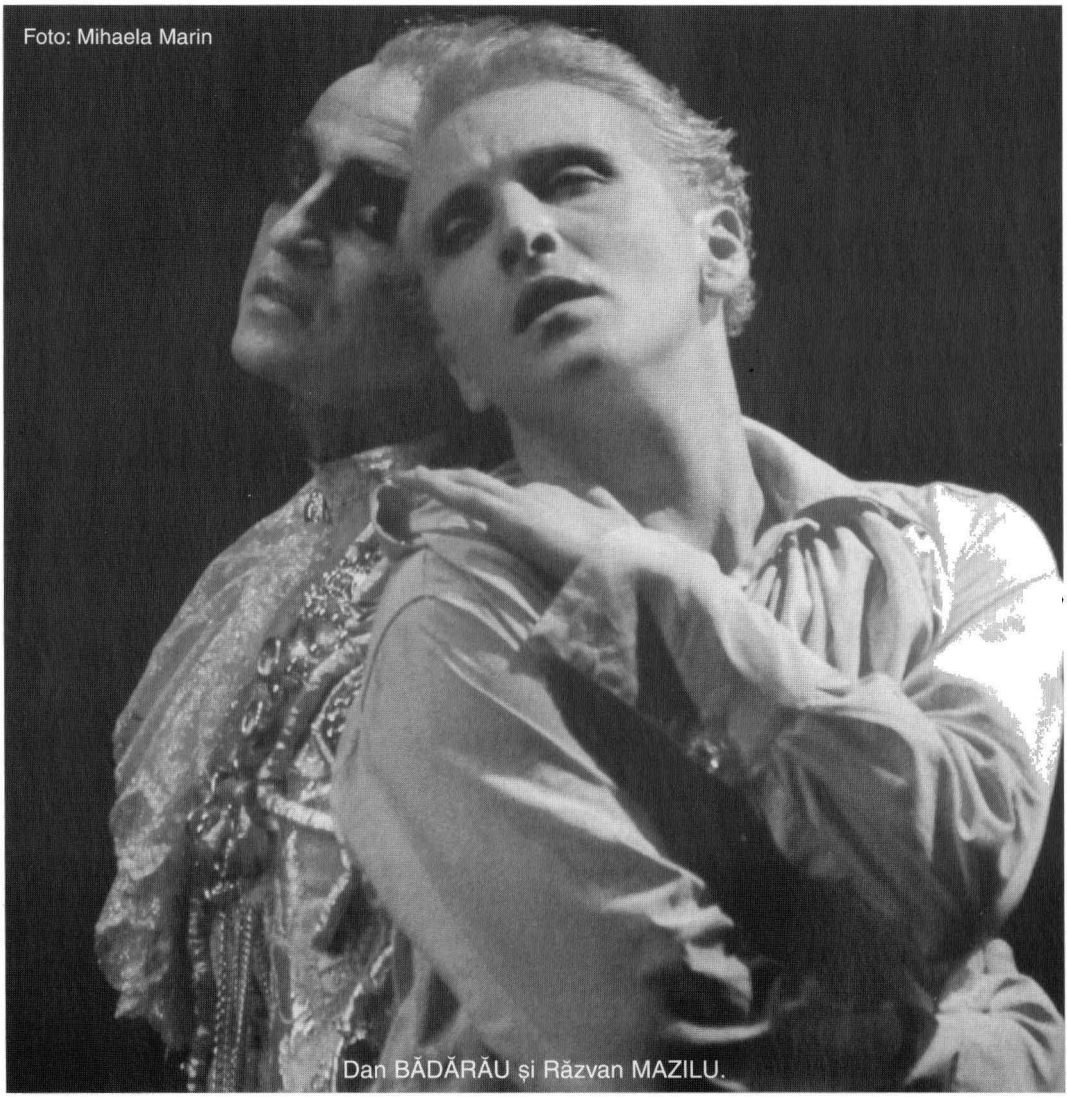
M.M.: Cred chiar că aceasta este o condiţie importantă pentru ca o fotografie să fie bună. Fiecare fotografie trebuie să trăiască prin ea însăşi. Desigur, orice expoziţie trebuie să aibă o temă unitară, dar o imagine lipsită de propria ei individualitate, de capacitatea de a genera ea însăşi o poveste, nu este, din punctul meu de vedere o fotografie reuşită. O fotografie trebuie să inducă visarea, să declanşeze – în mintea şi sufletul celui ce o priveşte – întrebări în jurul cărora să se construiască un scenariu, chiar dacă vor exista tot atâtea poveşti câţi oameni vor privi fotografia. Tocmai asta e minunat, că toate aceste viziuni, deşi diferite, pot fi adevărate.

G.Ş.: *De obicei, spectacolul este cel care inspiră ochiul fotografului. Dar există o situaţie...inversă, în care fotografiile dumneavoastră creează atmosfera pentru un spectacol. Mă refer la* Sell Me!, one-man-show*-ul lui Răzvan Mazilu din clubul Prometheus, în coregrafia lui Florin Fieroiu. Acel spectacol începe, de fapt, atunci când oamenii se întâlnesc cu fotografiile dumneavoastră expuse în club şi care anticipează ceea ce se va vedea pe scenă...*

M.M.: Acele fotografii au fost realizate pentru un pictorial solicitat de revista „Tabu"...Totul se petrecea pe o scenă, pictorialul era construit, desigur, în jurul



Sorin LEOVEANU și Răzvan MAZILU.



Dan BĂDĂRĂU și Răzvan MAZILU.

unei idei pe care Răzvan Mazilu a dorit să o ducă mai departe și așa s-a născut spectacolul din clubul *Prometheus.* Și pentru că am ajuns să vorbim despre acest moment, trebuie să mărturisesc că există câțiva oameni în viața mea cu care știu că voi comunica minunat întotdeauna, iar Răzvan Mazilu este unul dintre ei. Ca și în cazul Ioanei Crăciunescu, am ajuns să lucrez cu un om cu care împart același tip de univers .

G.Ș.: *Ce proiecte aveți? Preconizați apariția unui nou album?*

M.M.: *Simfonia fantastică* este proiectul la care lucrez în prezent. Se întrevăd apoi două noi proiecte: un spectacol de teatru cu regizorul Dragoș Galgoțiu și altul de dans, cu Răzvan Mazilu. În ceea ce privește albumul, nu vă pot spune nimic. Albumele se nasc firesc, fără planificare, atunci când este vremea lor.

Interviu realizat de Gina ȘERBĂNESCU

FESTIVALURI

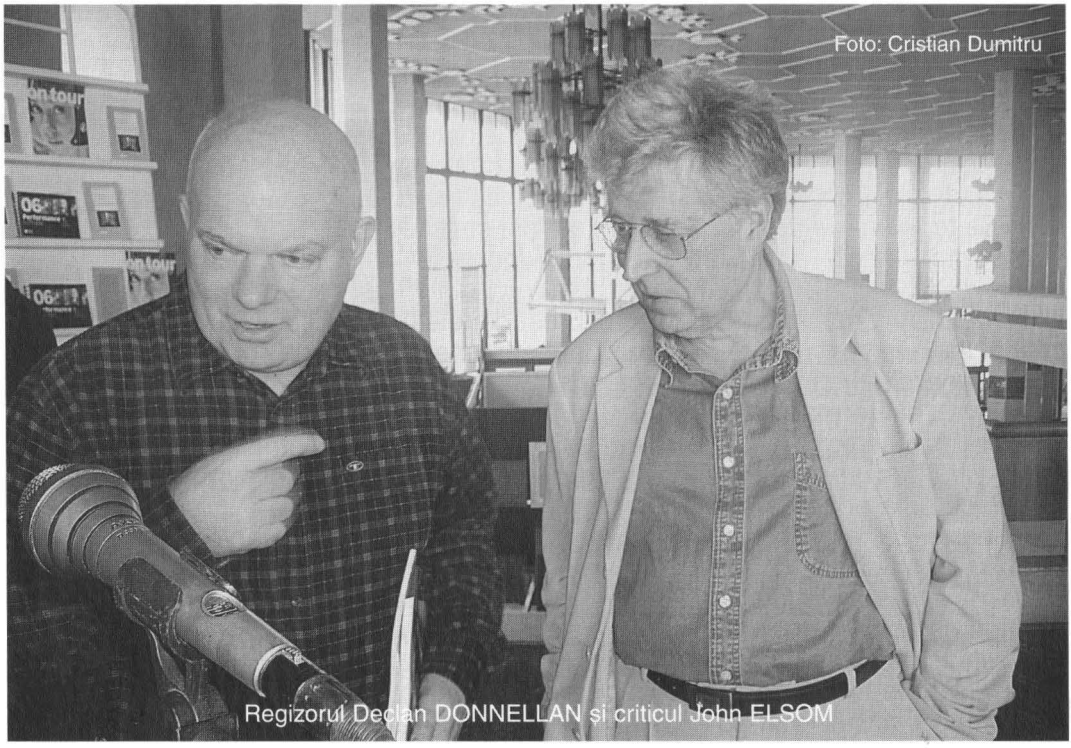
Craiova
Festivalul Internațional Shakespeare

Mircea GHIȚULESCU

Idei, spectacole, cărți

Idei. Martorii devotați susțin că **ediția a V-a (25 aprilie–3 mai 2006)** a **Festivalului internațional de spectacole cu piese de Shakespeare de la Craiova**, creat în 1994 de Emil Boroghină, a fost cea mai reușită. Nu mai este vorba doar de un maraton de reprezentații pe scena Teatrului Național din Craiova, ci de o întreagă atmosferă shakespeariană – insinuantă, contagioasă, invazionistă –, percepută prin detalii de organizare, de la expoziția de scenografie shakespeariană a lui Vittorio Holtier din holul teatrului până la ramificațiile evenimentului pe scenele bucureștene grație colaborării cu ArCuB, sau emisiunile radio cu tematică shakespeariană, tot atâtea reverberații ale Festivalului craiovean nemaiîntâlnite până acum. Pentru a intra în atmosfera shakespeariană cu o bună fundamentare teoretică, am participat conștiincios la **„Sesiunea de shakespearologie"** concepută de Ludmila Patlanjoglu la cel mai înalt nivel internațional, dar la cel mai scăzut nivel intern. Participarea românească s-a redus la prezența unui profesor autohton care a inventat o temă comparatistă inexistentă „Caragiale și Shakespeare" și a halucinat o jumătate de oră în jurul acestei enormități. Lucru de mirare, pentru că un tânăr shakespearolog craiovean (Cristian Nedelcu) tocmai a lansat o carte cu eseuri *(Însemnări despre Shakespeare)* pline de temperament. Invitații externi au fost shakespearologul britanic John Elsom, Președinte de onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de teatru (dar, mai ales, autorul cărții *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, replică la *Shakespeare contemporanul nostru* de Jan Kott) și președintele în exercițiu al aceleiași asociații, criticul Jan Herbert – care au coordonat sesiunea de comunicări – și o seamă de shakespearologi din Anglia (profesorii Stanley Wells, Michael Hattway, Boika Sokolova) și Germania (Lawrence Guntner, românul David Esrig) și Belgia (Jozef De Vos). Profesorul Wells ne informează că Shakespeare este sărbătorit în fiecare an la Stratford upon Avon, începând din 1860, cu slujbe religioase și sobor de preoți, ca și la noi, doar că la ei aceste slujbe se desfășoară în biserica unde se presupune că a fost botezat poetul. Tema reală a lui Stanley Wells a fost aproximarea libertăților în interpretarea scenică a textelor lui Shakespeare. Faptul că în câteva spectacole din Europa de Est Hamlet apărea ca disident nu ne-a convins că libertatea de interpretare ar trebui limitată. Ce altceva decât un mare revoltat/disident este Hamlet? Dar faptul că opera lui Shakespeare este anexată la toate atelajele ideologice din lume, de la feminism la pederastie, este pe cât de neplăcut pe atât de iremediabil. Logică și profitabilă a fost intervenția profesorului

Guntner despre Shakespeare ca om european, un rezumat al unei viitoare cărți despre Shakespeare. Sunt foarte puțini artiști cu adevărat europeni – spunea Lawrence Guntner – poate doar Shakespeare și Bach. Profesorul De Vos ne asigură că traducerile în limba germană din opera lui Shakespeare realizate de Ludwig Tieck și Schlegel sunt cele mai bune din lume și că în abuzurile asupra pieselor marelui autor cei mai îndrăzneți sunt cei ce nu cunosc limba engleză. Deși se spune că *Macbeth* a devenit o superstiție de care se feresc cei mai mulți dintre regizorii de teatru, Boika Sokolova a dezvoltat ideea că este piesa cu cea mai mare frecvență în Anglia, adăugând că e textul cel mai ductil, fiind folosit și în cazul invaziei Aliaților în Irak, dar și al exploziilor de la metroul londonez. Cercetătoarea a examinat scena vrăjitoarelor din ultimele șase versiuni cu *Macbeth* realizate pe scenă de Andrew Hilton, Dominic Cook, John Caird, Max Stafford Clark, Tarek Iskander, precum și două versiuni cinematografice create de Orson Welles în 1948 și Roman Polanski în 1971. John Elsom a adăugat că într-o versiune indiană, un regizor a folosit ritualurile șamanice locale. Michael Hattway a vorbit despre sexualizarea progresivă a pieselor lui Shakespeare și despre productivitatea unei teme comparatiste (Shakespeare și Freud), arătând că, în ceea ce îl privește, s-a săturat să vadă atâtea versiuni cu *Hamlet* în care „prințul își călărește mama". Mai ales că este vorba de o interpretare greșită a cuvântului care desemnează dormitorul reginei. Scena nu se petrece în *iatacul/dormitorul* reginei, ci în *capela* ei. În fine, David Esrig, după ce a sugerat că vorbitorii de până la el „l-au distrus pe Shakespeare prin admirație", a spus că el va descrie un vis despre Shakespeare. Speculativ ca un bucureștean, David Esrig ne-a asigurat că la Shakespeare „stadiul lui *a fi* este la fel de misterios ca și stadiul *a nu fi*".



Regizorul Declan DONNELLAN și criticul John ELSOM

Spectacole. Parcă anume ca să demonstreze că două spectacole cu aceeași piesă nu seamănă unul cu altul, după cum nu te poți scălda de două ori în aceeași apă a unui râu (evident, pentru că *pantha rei,* totul curge), selecționerii Emil Boroghină și Mircea Cornișteanu, directorul Teatrului Național din Craiova, au manifestat o savantă atitudine comparatistă, programând (unde s-a putut) două versiuni cu aceeași piesă: ***Visul unei nopți de vară*** de la Budapesta, în colaborare cu Teatrul Castel din Gyula, și aceeași piesă în lectura celebră deja a lituanianului Oskaras Korsunovas; pe de altă parte ***Cymbeline*** de la Teatrul Odeon din București (regia Bocsárdi Lázsló), dar și versiunea lui Alexander Hausvater de la Teatrul German din Timișoara. Profund și înnoitor, *Visul...* regizorului ucrainean Serghei Masloboicikov, de la Budapesta /Gyula, este construit pe tema ucenicului vrăjitor. Rolul lui Puck este jucat de unul dintre acei grosolani meșteri atenieni care încearcă să facă teatru, dar Oberon, foarte supărat pentru încurcăturile pe care le provoacă în viața celor două perechi de îndrăgostiți, îl deposedează de forța magică. Mai mult, meșterii atenieni ajung să joace toate rolurile piesei. *Visul* de la Teatrul Municipal din Vilnius nu aduce nimic nou în materie ideologică, dar spectacolul este vesel și cadențat ca un ceasornic. Regizorul și actorii săi acrobați fac tot ce se poate închipui, spre bucuria spectatorului, fără decor și costume, doar cu ajutorul unor panouri pe care actorii le au asupra lor, devenind rând pe rând ziduri, paturi, scuturi și tot ce se mai poate imagina.Ingeniozitatea este nemăsurată și gagurile se țin lanț. Plictisit de propria imaginație, Korsunovas renunță la ultima parte din text, deci la spectacolul pregătit de meșterii Atenei pentru curtea ducelui. Așadar, un *Vis al unei nopți de vară* prescurtat dar greu de uitat. În cele două versiuni de la București și Timișoara, *Cymbeline* ni s-a părut un text rebel ce nu se

Scenă din *Fools Paradise – Bufonul de la Globe și Muzicienii.*

lasă îmblânzit. Fiind jucat mai rar, nu a stârnit concurența. Ai, astfel, impresia că marile piese shakespeariene sunt mari și pentru că au avut parte de numeroase interpretări scenice. Pare o schiță la *Romeo și Julieta*, în care nefericitul cuplu a fost transpus în vremea războaielor dintre britanici și romani, locul Julietei fiind luat de Imogena, fiica lui Cymbeline, îndrăgostită de soțul ei proscris, Leonatus. O poveste de o naivitate incredibilă, în care Leonatus joacă la zaruri fidelitatea Imogenei, derulată cu încetinitorul de Bocsárdi László și smucită, coregrafiată, transformată în spectacol de arte marțiale de Alexander Hausvater. Dar, spectacolul de la Odeon câștigă prin distribuție ceea ce pierde prin cadență. Marius Stănescu este un foarte bun Cloten (fiul reginei, care aspiră la mâna Imogenei), un fel de monstru comic care trage publicul după sine ca și Constantin Cojocaru, intens și variat în rolul credinciosului Pisanio. Alte spectacole, fiind unice, nu au avut termen de comparație dar au oferit indicii despre valoarea actuală a teatrului din Craiova care, prin ***Romeo și Julieta*** regizat de Yannis Paraskevopoulos, și ***Noaptea de la spartul târgului (A douăsprezecea noapte)*** de Silviu Purcărete, se plasează printre cele mai bune trupe prezente în Festival. Deja cunoscută, *Noaptea de la spartul târgului* a marcat o cotitură stilistică în cariera lui Silviu Purcărete, iar *Romeo și Julieta* (plus ***Medeea***, o premieră în afara Festivalului, oferită de Mircea Cornișteanu) aduc în prim-plan numele regizorului Iannis Paraskevopoulos. Curios, *Romeo și Julieta* este o piesă mai mult citată decât jucată, spectacolul de la Craiova fiind un eveniment ce se petrece la un deceniu după premiera Teatrului Național din București, realizată de Beatrice Bleonț. Paraskevopoulos construiește o versiune de discotecă, ușor *punk*-istă, în care grupul lui Romeo și cel al lui Tybalt sunt cete de cartier care își dispută diferende numai de ei știute în scene de lupte marțiale, altminteri bine executate de actorii craioveni. Țelul regizorului este înlocuirea, odată pentru totdeauna, a istoriei cu actualitatea. Oricât de sângeroasă, istoria iubirii lui Romeo și a Julietei este una a zilelor noastre, ceea ce se înțelege prea bine fără atâta tapaj, pentru că acesta este destinul marilor opere literare: să fie mereu actuale chiar fără actualizări explicite. Paraskevopoulos crede că piesa *Romeo și Julieta* aparține celui care o pune în scenă și celor care o văd, deci grecilor și oltenilor... Ca urmare, convoiul nupțial din final va fi acompaniat de muzică oltenească, iar finalul de un *sirtaki*. Era, însă, interesant de urmărit cum cinismul acestei versiuni *punk* se dizolvă sub presiunea nu a cuvintelor lui Shakespeare, ci a umbrei lor invincibile. Sunt însă scene de un lirism tulburător, iar scena balconului, cu Oana Bineață *(Julieta)* puternic luminată de un reflector în spatele scenei, este una dintre ele. Sunt și aberații: mama Julietei (foarte lascivă și decadentă în viziunea Ceraselei Iosifescu) este amanta logodnicului oficial al fiicei sale. Nu prea îți vine să crezi că Nicolae Poghirc poate fi Tybalt, dar te obișnuiești. Deși au fost precedați și urmați de un puternic siaj pozitiv, japonezii de la Shakespeare Company Niigata au spus frumos ***Povestea de iarnă*** a lui Shakespeare despre stupiditatea geloziei. Dar după prima jumătate de oră, nimic nou nu se mai poate întâmpla și totul cade într-un cunoscut și greu de suportat "teatru vorbit". Invenția lui Yoshiro Kurita, regizorul spectacolului, sunt numeroasele globuri albe, mobile, pe care le numește „ochii lui Dumnezeu" și care asigură rafinamentul incontestabil al imaginii. Preferințele noastre s-au îndreptat spre ***Macbeth*** interpretată de trupa de la Noord Nederland Toneel din Groningen/Olanda, dirijată de regizorul german Marc Becker. De la marioneta care aspiră să fie actor viu, imitând cât mai bine mișcările acestuia, olandezii se întorc la acel actor viu care vrea să imite marioneta. Ei ne fac să asistăm la o involuție către un stadiu primitiv

al teatrului, având (mai ales *lady Macbeth*/Mirjam Stolwijk) acel patetism neputincios și acea cruzime a expresiei fixe a marionetei, care nu poate fi „crezută", dar se străduiește să fie plauzibilă. Însă exact această stare rudimentară a pasiunilor este problema în *Macbeth.*

Cărți. Lansarea de cărți pe banii Festivalului craiovean a fost și rămâne una dintre laturile culturale generoase ale festivalului condus de Emil Boroghină și Mircea Cornișteanu. Au fost câteva surprize literare, dar cea mai plăcută rămâne apariția în două volume îngrijite de Florica Ichim a cronicilor dramatice ale lui Camil Petrescu ***(Însemnări teatrale)***, a cărui personalitate colosală a fost evocată chiar de editoare. Pentru superficialii care suntem astăzi, paginile lui Camil Petrescu pot fi un model de analiză. A fost convingător și debutantul Cristian Nedelcu, autorul volumului bilingv ***Însemnări despre Shakespeare/ Essays on Shakespeare.*** Cristian Nedelcu ne vorbește decis și pigmentat despre autorul preferat. El ia lucrurile de la zero și ne obligă și pe noi să facem la fel, ceea ce este foarte instructiv pentru reorganizarea percepției noastre viciate în timp asupra lui Shakespeare. Inepuizabil, Grid Modorcea a venit cu o nouă carte, intitulată ***Shakespeare și Eminescu***. Deși nu credem în acest tip de comparatism dezmărginit (Shakespeare poate fi comparat cu oricine și invers), cartea lui Modorcea ne oferă revelații la secțiunea Eminescu, mai puțin la Shakespeare. Ideea că viața și literatura lui Eminescu stă sub semnul teatrului merită toată atenția și o vom folosi la nevoie. Nu am asistat la lansarea cărții regizorului britanic Declan Donnellan intitulată în românește ***Actorul și ținta***, dar este o lucrare deja celebră în care este examinat raportul dintre multiplele măști ale existenței și raportul lor cu actorul, despre nenumăratele obiecte-măști din teatru și din viață.

Liviu ORNEA

O seară de neuitat...

Am văzut acum două zile *Visul unei nopți de vară* făcut de regizorul lituanian Oskaras Korshunovas. Și rău îmi pare. Am plecat furios, cu dureri de cap și cu regretul că n-a avut pauză.

A fost un fel de spectacol cu uși. Mari. Actorii dovedeau, fără excepție, impresionante calități sportive: cărau fiecare câte o ușă din lemn pe care o aplecau frumos, la unison, în toate direcțiile posibile, după care se ascundeau, din spatele cărora ieșeau, ei sau o mână a lor, uneori chiar două, un picior sau două. Asta când nu băteau ritmic ușile de podea. Tare. S-audă toată lumea. Până la surzire. Ușile jucau. Asta era marea găselniță. Și cui voia s-o vândă, nouă, care am văzut *Danaidele* lui Purcărete? Oare el îl văzuse? Și dacă da, de ce l-a coborât într-atât? Din textul lui Shakespeare a mai rămas doar trama. S-a dus naibii orice urmă de poezie. De subtilitate, nici nu poate fi vorbă. Regizorul a pedalat numai pe violență, pe agresivitate, pe pasiunea dezlănțuită. Opțiune care, în sine, se poate discuta. Problema e cum a făcut-o. Prost de tot, zic eu. Toată desfășurarea asta de forță brută, primitivă în

sensul cel mai propriu al cuvîntului, se putea mula pe orice text, pe orice poveste, nu avea nici o legătură cu Shakespeare. Iar poantele erau la nivelul unei serbări de liceu, șușe grosolane. Actorii asudau din greu. Și se vedea. Unii făceau, ce-i drept, mișcări pentru care un saltimbanc i-ar fi invidiat. Dar vorbeau prost, țipau, cu voci nestăpânite, nelucrate, needucate. Ceea ce era cu atât mai evident cu cât abia cu câteva seri în urmă putusem vedea și asculta trupa de la Piccolo Teatro.

Restul, cele câteva momente hazoase, vreo soluție bine găsită, vreo atitudine frumoasă, chiar nu mai contează, se pierd în bubuiala atotcuprinzătoare.

Mi s-a întîmplat să văd în multe case de intelectuali, dacă nu subțiri, măcar decenți, colecții impresionante de albume de artă de cea mai bună calitate, de la Bruegel la Dali, iar pe pereți, agățate niște kitschuri ordinare, nu chiar țiganca cu un sân dezgolit, dar fazani, pepeni – și alte asemenea din belșug. Cam la fel se întâmplă și la teatru: aproape aceiași spectatori – inclusiv oameni de teatru – care se extaziau la trupa milaneză și la rușii care jucaseră cu o seară înainte *A douăsprezecea noapte*, aplaudau frenetic spectacolul lituanian. O excelentă demonstrație pentru lipsa acută de criterii și pentru devălmășia valorilor din mințile multora.

A se mai vedea? A se slăbi.

Valentin TAȘCU

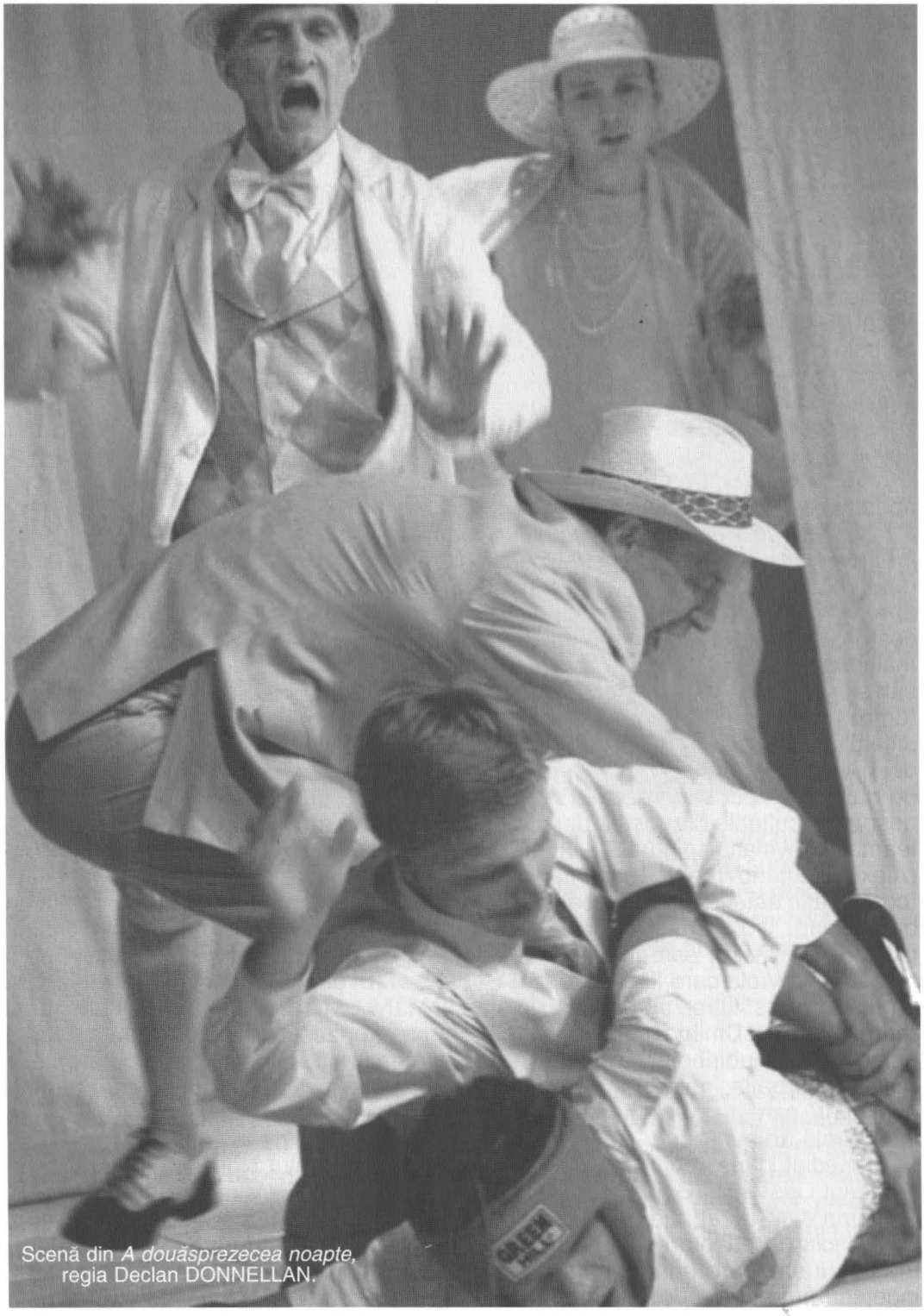
Diversitate și iar diversitate

Anvergura ce este dată acestei manifestări craiovene vine nu numai din imensitatea lui Shakespeare, ci și din uriașa diversitate pe care acesta o permite. Extrem de curios este faptul că acest „cel mai mare dramaturg" se pretează la cele mai diferite – deseori contradictorii – interpretări cu putință. Nici un altul nu suportă cu stoicism și fără clătinare valorică atâtea „siluiri" regizorale (în „timp, spațiu și acțiune") decât fiecare dintre poverile sale. Chiar și pe parcursul scurt al unei săptămâni teatrale am urmărit de două ori *Visul unei nopți de vară*, de două ori *Cymbeline* și de trei ori *Hamlet* (chiar dacă retrospectiv și pe suport electronic). În primul rând, *timpul* (clasic) shakespearean este sistematic desființat, contextul pieselor sale fiind reașezat din antichitate până (mai ales) în zilele noastre. În al doilea, dar nu în ultimul rând, acțiunile (adesea istorice) sunt tratate prin artificii din ce în ce mai ingenioase.

Am misiunea de a consemna din această personală perspectivă două dintre spectacolele Festivalului.

A douăsprezecea noapte prilejuiește o tradițional-modernă montare prin colaborarea Festivalului Internațional Cehov din Moscova cu compania „Cheek by Jowl" din Londra, sub bagheta lui Declan Donnellan. Tradițională, pentru că păstrează aproape intact textul de bază și distribuția exclusiv masculină, dar modernă prin costumație și aluzie. Fără îndoială că regizorul englez urmărește să mențină înălțimea insulară a replicilor, în vreme ce trupa rusească le rusifică, atât cu intenție cât și fără. Cea mai englezească este „cuplarea" rece-fierbinte a personajelor „amoroase" (Orsino – Viola și Sebastian – Olivia), în vreme ce, cel mai rusesc este „cheful" condus magistral de *Sir Toby* (Alexander Feklistov), precum și tonul pronunției din limba lui Cehov. Regizorul Declan Donnellan declară că „Shakespeare e obsedat de dragoste. *A douăsprezecea noapte* este o piesă despre dragoste și identitate, despre dificultățile dragostei, despre dragostea care se învecinează cu nebunia, și teama, și revelația spirituală" – numai că n-a pronunțat cuvântul „diversitate". *Olivia* (Alexei Dadanov) este șocantă prin trecerea bruscă de la asceza îndoliată (costumația este la început neagră) la patima de-a dreptul agresivă (se trece la un bej violent). *Viola* (Andrei Kuzicev) este îndrăgostită romantic, deci tainic. Orsino (Alexander Yatsko) este instabil în sentiment, trece forțat parcă de la Olivia ce îl respinge, la Viola care îl idealizează. *Sebastian* (Evgheni Țîganov) se complace și profită de substituirea surorii sale. În sfârșit, Malvolio (foarte uman și nu caricatural reprezentat de Dmitri Șcerbina) este caraghiosul păcălit prin farsă. Toate aceste personaje ale iubirii eterne suferă în diversitatea lor, dar nu de puține ori stârnesc râsul și simpatia, așa cum va fi dorit Shakespare însuși. Un spectacol coerent, echilibrat, care te obișnuiește repede cu convenția travestiului. A fost o seară inaugurală de bun augur, seară care a lansat conceptul de *diversitate*.

Imediat după montarea modern-naturală a Teatrului Nou din Budapesta și Teatrului Castelului Gyula, o trupă dinamică a Teatrului „Oskaras Korsunovas" și regizorul care a dat numele ei au propus, pe considerentul obligatoriei diversități, un artificiu de adaptare la **Visul unei nopți de vară**: scândura de lemn de mărimea unui om, care prin însumarea personajelor a conferit spectacolului aspectul ingenios al unui joc de domino. În cea mai mare parte, Korsunovas și-a ascuns



Scenă din *A douăsprezecea noapte*,
regia Declan DONNELLAN.

personajele (actorii deci) în dosul acestor tăblii de uşi, lăsând mai la vedere doar mâinile şi tălpile lor, într-un dans expresiv.

„Jocul" pieselor de lemn e foarte bine condus, simetric, sincronizat, provocând şi efecte sonore bine potenţate (evident, prin trântirea lor pe podeaua scenei). Mai toţi comentatorii acestui spectacol au subliniat, în consecinţă, caracterul lui „vizual", „expresiv". Tăbliile înlocuiesc până şi decorul. Mai „la vedere" sunt doar cuplurile încurcate de *Puck* (Kristina Jakubauskaite): *Hermia* (Aridia Gintautaite), *Helena* (Raisa Marazaite), *Lysander* (Darius Gumanauskas), *Demetrius* (Rytis Saludzius), dar nici ele nu-şi pot etala talentele personale evidente, cedându-le ordonat obiectelor, panourilor încredinţate.

S-ar spune că regizorul sacrifică toată substanţa textului, adică personaje, caractere, replici în folosul mijloacelor sale, care bineînţeles le preiau cu valoare şi le traduc universal-valabil. Sigur că prin supremizarea acestei convenţii pure şi-a dovedit (asumat) şi riscul : naşterea unui manierism previzibil, în măsură să reducă spectacolul la un spaţiu temporal minim. Mai toţi cei de faţă aşteptau o modificare puternică a schemei deja rutinate, dar nu, regia a sacrificat până şi savurosul „teatru în teatru", lăsând finalului splendoarea sonoră a prăbuşirii zidului format din piese de domino. Dar a mai fost o seară remarcabilă – şi nu ultima.

Marinela ŢEPUŞ

Shakespeare în fel şi chip

Există, în România, multe festivaluri de teatru. Toate, cred eu, importante în felul lor. Unele mai mult, altele mai puţin cunoscute. Unele având prestigiu internaţional, altele, cu o bună imagine în plan naţional, iar câteva cunoscute doar în urbea în care sunt organizate. Nu cred că ar trebui desfiinţat vreunul, pentru că toate sunt prilej de întâlnire a artiştilor cu oamenii de teatru, cu publicul altor oraşe, de cunoaştere de către publicul larg a mişcării teatrale actuale.

Între acestea, există, însă, câteva realmente de ţinută. Şi dacă Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu impresionează prin amploare, prin multele şi variatele secţiuni, **Festivalul „Shakespeare" de la Craiova** rămâne în memoria spectatorilor prin selecţia atentă a spectacolelor, prin colocviile de shakespearologie, realmente interesante, la care participă cunoscuţi critici de teatru şi cercetători din ţară şi din lume. La Festivalul „Shakespeare" primeşti, „pe sub mână" (constatând, până la capăt, că toată lumea a primit, de fapt...) tot felul de daruri alese: cărţi (de cea mai bună calitate), atunci scoase din tipografie şi lansate cu mare respect, ediţia liliput a celor mai importante creaţii shakespeariene, DVD-uri şi CD-uri cu spectacole antologice, materiale publicitare de tot felul. Eşti permanent asaltat, astfel încât, pentru câteva zile, te simţi o personalitate între celelalte. Gazdele ştiu să te facă să te simţi nu doar bine, ci şi important.

Dar, cu siguranţă, cea mai mare pondere, în festival, o au, cum se şi cuvine, reprezentaţiile. Cum spuneam, întotdeauna, alese cu grijă de către selecţionerul unic şi directorul manifestării, domnul **Emil Boroghină**. Alese în aşa fel, încât să putem vedea producţii de succes, producţii rafinate, dar, de multe ori, şi năstruşnice viziuni regizorale ale pieselor shakespeariene. Aşa se face că, în cele câteva zile în care am

Scenă din *Macbeth*, regia Marc Becker.

fost prezentă la Craiova, am putut vedea un *Visul unei nopți de vară* (OKT/Vilnius City Theatre, regia, coregrafia, scenografia: Oskaras Korsunovas) jucat mai mult în spatele unor panouri din lemn. Exercițiu valoros al unor actori tineri, care au funcționat în echipă, acceptând să „se vadă" ei înșiși destul de puțin, în favoarea imaginii de ansamblu. Un spectacol în care s-a renunțat aproape cu totul la scenele meșteșugarilor, scene de impact sigur, recurgându-se la tot soiul de „ghidușii", mici accente comice pe parcursul celorlalte momente. Am putut vedea un *Romeo și Julieta* (Teatrul Național din Craiova, regia: Yiannis Paraskevopoulos) modern, cu imagini de o mare frumusețe și sensibilitate, cu umor pe alocuri, și cu un *Romeo* (Cătălin Băicuș, pe care nu-l mai văzusem jucând până atunci) încântător. Am putut vedea două variante *Cymbeline* (Teatrul Odeon din București, regia: Bocsárdi László, și Teatrul German de Stat din Timișoara, regia: Alexander Hausvater), atât de diferite ca abordare regizorală, încât aproape că nu recunoșteai c-ar fi vorba despre același text. Ca o glumă, după ambele reprezentații, mi-am făcut propria mea distribuție și montarea ideală, care arăta cam așa: *Cymbeline* – Georg Peetz, *Regina* – Claudia Ieremia, *Postumus* – Demeter András, *Pisanio* – Constantin Cojocaru, *Imogena* – Paula Niculiță, *Cloten* – Marius Stănescu, *Belari(us)a* – Ida Jarcsek Gaza, *Polidor* – Marian Lepădatu, *Cadwal* – Dimitri Bogomaz, *Iachimo* – Alexandru Mihăilescu, *Caius Lucius/ Jupiter* – Petre Nicolae... Aș fi păstrat adaptarea, muzica, dinamica, forța, unitatea și coerența spectacolului realizat de Hausvater, dar și ingenuitatea unor momente, ironia fină a altora, insinuările comice din versiunea scenică semnată de Bocsárdi.

În fine, am mai văzut un *Macbeth* (Teatrul „Noord Nederland Toneel", Croningen – Olanda, adaptarea și regia: Marc Becker), care m-a lăsat perplexă! Pe un scenariu de șușă, nimic mai mult, tradus la modul cel mai tembel (un mic exemplu: și așa putea

Scenă din *Romeo și Julieta*, regia Yannis Paraskevopoulos.

el să ajungă pe tron, fără să contrazică prezicerile vrăjitoarelor, pentru că era născut prin cezariană, înainte de vreme...), am avut parte de un spectacol *aproape perfect*. Într-un cadru ce imita cumva spațiul de joc pentru păpuși și marionete (o cutie imensă, neagră, realizată din scândurele ingenios asamblate, cu o cortinetă roșie), actorii jucau exact ca și cum ar fi fost imense păpuși *wayang*. Nici un gest, nici o mișcare nu trădau faptul c-ar fi fost oameni și nu păpuși. Un exercițiu de mare măiestrie, într-adevăr. Un studiu atent al creatorilor, despre care nu știu dacă sunt sau nu păpușari. Un efort deosebit, acela de a rămâne mereu în cadrul propus. Altminteri, o parodie ieftină a uneia dintre cele mai celebre tragedii. Distractivă (cam) peste măsură! Machiați ca și cum ar fi avut măști, interpreții recurg la tot felul de giumbușlucuri pentru a culege aplauze. Și când acestea se lase așteptate, publicul e interpelat cu replici de genul: „Dar eu cu cine vorbesc, cu turcii?!" (spuse chiar pe românește!). Armele războinicilor sunt: bătătorul de covoare, peria (și periuța) cu mâner, făcălețul. Sângele e din rumeguș, care curge-curge din capul personajelor și se prelinge pe mâinile familiei ucigașe. Regele e un... bășinos, iar când Macbeth își pune coroana pe cap, devine și mai... bășinos. Multe surprize. Mici păpuși sau picioarele actorilor, sau numai un cap răsturnat... apar în cadre, ce se dezvăluie, pe parcursul reprezentației, în... decor. Care decor se și descompune cu încetul, până nu mai rămâne mare lucru din el. Multă șarjă și momente de mare finețe laolaltă! Un spectacol care a stârnit și entuziasm, și rețineri...

În fond, Festivalul și-a atins scopul: a adunat spectacole și public mult, a arătat diverse modalități de interpretare a operei shakespeariene și a stârnit discuții aprinse până târziu după miezul nopții?! Ne dorim cât mai multe asemenea evenimente!!!

București

Festivalul Comediei Românești

Adrian MIHALACHE

Acum știu pentru cine votez!

Doru Ana pregătește o teză de doctorat despre **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale. Judecând după spectacolul pe care l-a pus în scenă, cu studenții săi, la Studioul Casandra, teza promite să fie interesantă și inovatoare. Era de așteptat ca, jucată de tineri, piesa să pară proaspătă. De asemenea, succesul studenților de anul trecut ai lui Gelu Colceag cu *O noapte furtunoasă* nu avea cum să nu stimuleze performanța promoției actuale. Totuși, vivacitatea inteligent condimentată a prezentei înscenări rămâne o surpriză încântătoare.

Ideea de a miza pe dimensiunea politică a piesei nu este, în sine, nouă. Nouă este modalitatea în care Doru Ana o exprimă, folosind un limbaj teatral controlat cu rigurozitate și o echipă de valoare, care s-a dăruit proiectului cu entuziasm.

Dificultatea regizorului-profesor era, pe de o parte, să aducă subiectul la zi, fără stridențe și, pe de altă parte, să dea o soluție pentru discrepanța dintre vârstele actorilor și cele ale personajelor. Pentru actualizare, a efectuat o analiză minuțioasă a textului, descoperindu-i noi valențe, construind, din inflexiuni și nuanțe, noi interpretări. A construit imagini scenice fără spectaculozitate gratuită, dar expresive, care stimulează inteligența, nu doar provoacă râsul. Cât despre a doua dificultate, a decis, în mod inspirat, să apropie personajele de vârsta actorilor, nu, vorba lui Caragiale, viceversa. În acest scop, n-a făcut decât o infimă modificare în text: doar familia lui Dandanache, nu și el personal, luptă „de la patusopt". Promovarea actuală a „noii generații" în politică face să nu surprindă deloc un prefect atât de tânăr. Rămâne problematică doar vechimea legăturii dintre acesta și Zoe.

De asemenea, junele Pristanda n-ar fi avut când să facă atâția copii cât pretinde, dar putem bănui că îi număra și pe ei ca pe steaguri...

Suntem, ne amintim, în capitala unui județ de munte. Trahanache este „baronul local", cu alură de mafiot, un „capo dei tutti capi". Am mai văzut montări în care Trahanache, deloc senil, apărea ca un „stâlp al societății", care ține ferm situația sub control. Noutatea constă în vitalitatea debordantă cu care Florin Lăzărescu își înzestrează personajul. Jovial, dinamic, cu fizic de luptător, cu lănțug gros la gât și cu brățară, el îl face să tremure pe fragilul și nevricosul *Tipătescu* (Alexandru Unguru), al cărui singur atribut viril este o mustață ridicolă. Nu ne dăm prea bine seama dacă nesiguranța afișată este a prefectului sau a actorului copleșit de rol. Singurul cusur al interpretării lui Trahanache de către Florin Lăzărescu, datorat, mai mult ca sigur, indicațiilor regizorale, este intonarea voit distorsionată a replicilor privind „moralul și corupția", într-un mod care le alterează sensul, fără a-l spori. Tânărul actor își dă însă întreaga măsură în scena întrunirii electorale, când

are un joc mut de aparentă conivență cu Cațavencu, făcându-i zâmbre cu grație, în timp ce acesta îl filmează cu telefonul mobil. *Gadget*-ul este, de altfel, intens folosit în spectacol, cum s-a mai văzut și în montarea lui Tocilescu, de la Național, dar anacronismul nu este grav. S-a obiectat că, dacă avem celular, ce ne mai trebuie telegraf, uitându-se că, și astăzi, protocolul impune ca o comunicare oficială să nu se facă prin mobil sau *e-mail*, ci prin fax (vezi incidentul cu telefonul buclucaș al premierului Tăriceanu).

Întrunirea electorală este un moment excelent realizat. Regizorul are curajul să propună o variantă minimalistă, dar foarte eficientă. Personajele stau la o masă de prezidiu, ca la ședință, cu fața la spectatori: grupul „independent" la stânga președintelui, cel al lui Farfuridi, la dreapta lui. În această mizanscenă, care le dă impact, discursurile celebre nu sunt excesiv caricate, ci sună deplin consonant cu dezbaterile actuale. Ionescu și Popescu nu mai sunt personaje de umplutură, Mădălin Mandin și Radu Câmpeanu știu să-i individualizeze și să le dea relief. Farfuridi este întruchipat de Cătălin Fartaeș ca un tânăr ambițios din zilele noastre, temeinic europenizat și plimbat pe la burse. Alexandru Sabău, ca Brânzovenescu, îl secundează cu aplomb. Pristanda este, în interpretarea lui George Remeș, când *bodyguard* solid, când jandarm cu cagulă, care știe să pună pumnul în gura celor prea vorbăreți. Mihai Bendeac construiește un Cațavencu în linia tradițională, cu mlădieri de ambițios care știe să-și urmeze drumul și, în pofida eșecurilor, nu renunță să spere.

Cetățeanul turmentat este, în interpretarea lui Ion Cosma, o stea pe fruntea spectacolului. „Băiat de băiat", scutit, prin moștenire (ca și Caragiale!), de grijile existenței, individul se dedică păcerilor simple, ca cetățean cu drept de vot, dar și ca suporter al echipei „Steaua". Felul cum enunță, în final, toastul la adresa „Coanei Joițica" este de mare efect.

Din păcate, Ana Maria Donosa, în rolul Zoe, este punctul slab al spectacolului. Actrița joacă monocord, mizând pe farmecul ei fizic, dar sărăcind personajul. Ar fi avut, slavă Domnului, destule modele pentru a construi un tip actual de femeie cu vocație politică, dar nu le-a folosit. În schimb, cireașa de pe tort sau, dacă vreți, bomboana de pe colivă, este Rareș Abraham, în rolul lui Dandanache. Am așteptat cu înfrigurare să văd cum va fi conceput personajul, și am avut satisfacția ca, după atâtea plăcute surprize, să fiu din nou surprins. O pauză mai lungă se scurge între anunțarea oaspetelui și apariția lui, fapt ce sugerează încetineala unui decrepit. Intră în scenă, însă, un tânăr *motard*, în costum de piele, cu părul arici, a cărui zăpăceală se explică prin consumul de droguri, nu prin zahariseală. Invitat de Zoe în dormitor, să se odihnească, tânărul îi face cu ochiul lui Tipătescu, sugerând că se așteaptă la o partidă de sex. Excepțională este transformarea celebrului „si dăi, si luptă" în „si dă-i, si luptă", prin gestica mituirii.

Finalul, cu intonarea imnului național, pe post de romanță, amintește de soluția lui Lucian Pintilie, din montarea cu *D'ale carnavalului*, de demult, de la Bulandra. Publicul reacționează fantastic la acest spectacol excepțional, pe care-l vede ca pe o premieră absolută. Păcat că unii nu se abțin să rostească ei, în avans, celebrele replici pe care le așteaptă cu delicii.

Alina MANG

Ce-ați pierdut la... Comedie

Prezenți în cadrul **Festivalului de Comedie** cu spectacolul ***O scrisoare pierdută***, viitorii absolvenți de anul acesta ai Secției de Actorie din cadrul U.N.A.T.C. au schimbat pentru o seară scena de la Casandra cu cea a Teatrului de Comedie. Spectacolul lor a făcut parte, alături de producții profesioniste din București și din țară, din programul unui eveniment teatral mediatizat, ceea ce l-a adus în centrul atenției. Actorii din promoția 2006 prinși în distribuția spectacolului. au convins că motivul selecționării lui în Festival nu a fost doar textul lui Caragiale, ci și calitatea artistică a propunerii scenice realizate sub îndrumarea profesorului lor, lect. univ. drd. Doru Ana. Acesta și-a ajutat studenții să scape de sub influența imaginii clasice pe care o puteau exercita asupra lor interpretările anterioare, apropiind personajele din scriitură de cele reale ale vieții politice românești de astăzi. Buletinele de știri TV, ce ni-i prezintă zilnic pe diverși Tipătescu, Trahanache, Cațavencu sau Dandanache, le oferă potențialilor interpreți ai acestora suficiente date pentru a-și construi personajele. Ele se regăsesc în actualizarea tipologiilor lui Caragiale din montarea de la Casandra. Plecând de la această intenție, de revitalizare a tiparelor știute, studenții anului IV Actorie le oferă spectatorilor momente ce sparg clișeele, unii dintre ei meritând cu adevărat laude pentru felul în care și-au susținut și dus la îndeplinire rolurile.

În biroul prefectului, ce se transformă apoi în sala alegerilor și în scenă a petrecerii cu gust amar de după acestea (scenografia: Magdalena Ciubotariu), asistăm la aceeași numărătoare a steagurilor între un Tipătescu mereu calm și controlat, preocupat, în primul rând, de ocrotirea imaginii sale publice (interpretat cu farmec de Alexandru Unguru) și omul său de încredere, nu „polițaiul", ci, de această dată, *bodyguard*-ul Pristanda, mândru de costumul *antitero* pe care îl poartă. Mereu agitat, lăsând impresia că se află în „exercițiul funcțiunii" și atunci când își caută *croissant*-ul, *Ghiță* (George Remeș) este una dintre aparițiile „picante" din spectacol. Surprinzătoare este și cea a lui *Trahanache* (Florin Lăzărescu). Un fel de „baron local", din a cărui vestimentație nu lipsesc accesoriile la vedere, precum lănțișoarele și inelele. El stăpânește cu nonșalanță jocurile politice, știind că are oricum toți așii în mânecă. Mihai Bendeac (absolvent promoția 2005, clasa prof. univ. dr. Gelu Colceag) îl joacă foarte bine pe Cațavencu, un adversar care nu amenință, ci mai mult „cârâie", încercându-și norocul la intrarea pe scena politică. Șansa o va avea însă Dandanache, de această dată un tânăr care își știe foarte bine interesul, un reprezentant al generației motoarelor, cu părul dat cu gel și îmbrăcat în costum de piele, interesat nu să facă politică, ci să fie „acolo", printre „aleși". Rareș Abraham este convingător în propunerea acestui nou Dandanache. *Farfuridi* și *Brânzovenescu* (Cătălin Fartaeș și Alexandru Sabău) reprezintă același contrapunct al lumii personajelor lui Caragiale, acei *raisonneuri* fără forță, construiți din vorbe goale. Ana Maria Donosa, mai puțin unitară în stilul interpretativ, este o Zoe modernă, năbădăioasă, cu mult *sex-appeal*. Venit parcă direct de la ultimul meci al Stelei, purtând însemnele echipei favorite, alegătorul, *Cetățeanul turmentat* (Ion Cosma), este o apariție de-a dreptul simpatică. Simplu și firesc, el pricepe jocurile, știe tot, mai puțin cu cine să voteze...

Deşi conving în interpretarea rolurilor, lăsând la o parte umbrele de nesiguranţă inerente începutului de drum, ce li se poate reproşa tinerilor actori este vorbirea neclară (replicile sunt greu de înţeles dacă ai ghinionul să nu găseşti loc în primele rânduri), rostirea ori prea „civilă", ori prea „teatrală". Însă, aşa cum a fost construit, spectacolul reuşeşte să îi pună în valoare pe fiecare dintre ei. Semnând regia, Doru Ana îşi motivează studenţii şi cu siguranţă le potenţează calităţile actoriceşti.

Dacă aţi lipsit din sala Teatrului de Comedie în seara *Scrisorii pierdute* aţi ratat un moment reconfortant de teatru.

Studioul Casandra – O scrisoare pierdută **de I.L. Caragiale. Regia: Doru Ana. Asistent regie: Mihaela Beţiu. Scenografia: Magdalena Ciubotariu. Cu: Alexandru Unguru *(Tipătescu)*, Rareş Abraham *(Dandanache)*, Florin Lăzărescu *(Trahanache)*, Cătălin Fartaeş *(Farfuridi)*, Alexandru Sabău *(Brânzovenescu)*, Mihai Bendeac *(Caţavencu)*, Mădălin Mandin *(Ionescu)*, Radu Câmpean *(Popescu)*, George Remeş *(Pristanda)*, Ion Cosma *(Cetăţeanul turmentat)*, Ana Maria Donosa *(Zoe)*, Andrei Radu, Marin Grigore, Vlad Popescu. Studenţi din anul IV actorie, clasa Doru Ana, cu excepţia lui Mihai Bendeac, masterand anul I, clasa Gelu Colceag. Data reprezentaţiei: 10 aprilie 2006.**

PREMII festCO 2006

Juriul format din Sanda Manu, Ileana Lucaciu, Gabriela Hurezean, Eusebiu Ştefănescu şi Constantin Ciubotariu a decis acordarea următoarelor premii astfel:

- **Premiul de excelenţă – Radu Beligan**
- **Marele premiu** – ***Ce formidabilă harababură!*** de Eugène Ionesco în regia lui Gelu Colceag, spectacol al Teatrului de Comedie
- **Premiul pentru cea mai bună regie** – **Alexandru Tocilescu** pentru spectacolul „O zi din viaţa lui Nicolae Ceauşescu" de Th. Denis Dinulescu de la Teatrul Mic
- **Premiul pentru cea mai bună scenografie – Puiu Antemir** pentru scenografia spectacolului „O zi din viaţa lui Nicolae Ceauşescu" şi contribuţia la realizarea concepţiei scenografice a spectacolului „Ce formidabilă harababură!"
- **Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal – Daniel Badale** pentru rolul Ivan Turbincă din spectacolul „Ivan Turbincă" după Ion Creangă de la Teatrul „Mihai Eminescu" Botoşani
- **Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar – Vlad Ivanov** pentru rolul Calul din spectacolul „Tinereţe fără bătrâneţe" după Petre Ispirescu aparţinând Teatrului Urmuz şi Consiliului Judeţean Tulcea
- **Premiul pentru cea mai bună actriţă în rol principal – Coca Bloos** pentru rolul Elena Ceauşeşcu din spectacolul „O zi din viaţa lui Nicolae Ceauşescu" de la Teatrul Mic
- **Premiul pentru cea mai bună actriţă în rol secundar – Virginia Mirea** pentru rolurile: Bătrâna din „Ce formidabilă harababură!", Împărăteasa din „Tinereţe fără bătrâneţe" şi Domnişoara Cucu din „Steaua fără nume"
- **Premiul pentru debut – Emanuel Pârvu** pentru spectacolul „Sectorul S" de la Teatrul Luni
- **Premiul pentru artişti tineri – Alina Petrovski şi Mihai Costache** din spectacolul „Raki" – Trupa Step
- **Premiul pentru popularitate – *Tinereţe fără bătrâneţe*** – spectacol de Dan Tudor realizat de Teatrul Urmuz şi Consiliul Judeţean Tulcea

Marinela ȚEPUȘ

Târgu Mureș

Limbajul teatral, mai important decât limba în care se vorbește

Ne bucurăm de fiecare dată când auzim că se mai înființează un festival de teatru. Și ne bucurăm cu atât mai mult când nu se oprește la prima ediție. **Festivalul Interetnic de Teatru** (care a avut loc, în acest an, la Târgu Mureș) a ajuns abia la cea de-a treia ediție. Inițiat, evident, ca un eveniment cu pregnantă conotație socio-politică, acesta și-a depășit curând condiția, devenind o manifestare culturală de anvergură. Dacă ediția din 2002, desfășurată la București, s-a petrecut într-un nedrept anonimat, cea din 2004, de la Timișoara, a fost ceva mai cunoscută, cea de la Târgu Mureș s-a transformat într-o adevărată paradă a teatrelor minorităților, e drept, mai ales a celei maghiare. Organizat de către Centrul Teatral Franco-Român, cu sprijinul Guvernului României – Departamentul pentru Relații Interetnice, Ministerului Culturii și Cultelor, Consiliului Județean Mureș și având parteneri importanți, precum: Teatrul Național din Târgu Mureș, Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș, Teatrul Ariel, Teatrul Scena, UNITER, AICT – Secția Română, Festivalul a avut toate datele să treacă de granițele orașului-gazdă. 27 de spectacole au fost prezentate pe parcursul a 10 zile (10–19 martie). S-au folosit spațiile: Teatrului Național, Teatrului Ariel, Teatrului Scena și cel al UAT. Sălile au fost de fiecare dată arhipline, chiar și când reprezentațiile începeau la ora 17. Spectatorii au primit cu aceeași căldură și spectacolele foarte bune, și pe cele mai puțin reușite. Nu am văzut un public mai avid de teatru! S-a dovedit, încă o dată, dacă mai era nevoie, faptul că, pe tărâm cultural, nu există diferențe de națiе, de clasă, de atitudine. Când producțiile scenice erau estetic împlinite, dispărea, ca prin minune, până și granița de limbaj. Cel puțin așa s-a întâmplat cu măcar patru montări văzute de mine (nu am fost prezentă decât în partea a doua a perioadei): *Noaptea arabă* de Roland Schimmelpfennig, regia: Radu-Alexandru Nica – Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, Secția Germană (jucat în limba germană); *Zurinka* de Alina Nelega, regia: Gavril Cadariu – Teatrul „Ariel", Secția Română (jucat în limba rromani); *Iubire* de Barta Lajos, regia: Keresztes Attila – Teatrul Municipal din Miercurea Ciuc, și *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, regia: Tompa Gábor – Teatrul Maghiar din Cluj (jucate în limba maghiară).

Cred, așadar, că putem vorbi despre acest Festival scoțându-l din sfera politicului și acordându-i importanța cuvenită în contextul celorlalte manifestări de gen. Și, pornind de aici, trebuie să recunoaștem că, așa cum se întâmplă de cele mai multe ori, la un eveniment de mare anvergură, găsim lucruri și bune, și rele. N-ai cum să te aștepți ca toate cele 27 de producții prezente să fie la cel mai înalt nivel artistic, dar parcă a fost cam mare discrepanța dintre cele mai împlinite și cele mai proaste. Pe de altă parte, înțelegem dorința directorului Festivalului, criticul Zeno Fodor, de a face o „panoramare" a activității teatrelor minorităților mai mult decât o prezentare a vârfurilor. Înțelegem și dorința teatrelor de a se întâlni, de a se „arăta", mai mult decât aceea de a intra în competiție. Totuși, o selecție

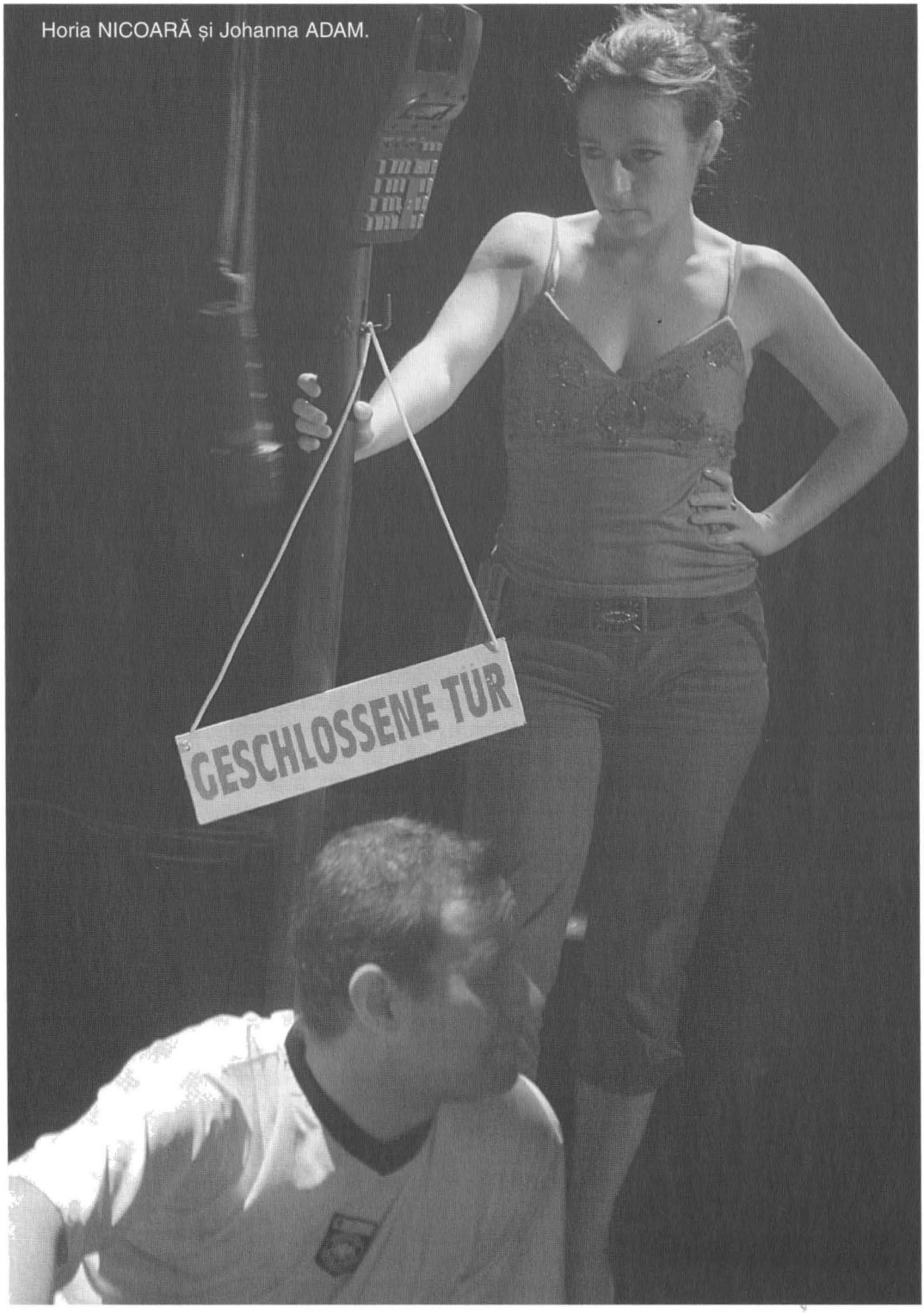
Scenă din *O scrisoare pierdută*.

mai riguroasă socotesc că ar fi necesară. *Non multa, sed multum!* Altfel, se poate crea o confuzie regretabilă în rândul publicului, cu totul devotat teatrului, la Târgu Mureș, după cum am mai spus, dar și în rândul trupelor, aplaudate, uneori, cu asupră de măsură.

Dincolo de micile cârteli, trebuie să recunoaștem, însă, și să apreciem efortul deosebit al organizatorilor de a face din acest festival o adevărată sărbătoare a orașului.

Și pentru că tot sunt la modă topurile, mă gândesc să spun măcar câteva cuvinte despre ceea ce mi s-a părut mie a fi vârful manifestării – *Iubire* și *O scrisoare pierdută* –, dar și despre ceea ce mi s-a părut a se afla în coada plutonului: *Tușierului Marton îi este frig* de Hamvai Kornél, regia: Árkosi Árpád – Teatrul de Nord din Satu Mare, Trupa „Harag György".

Despre *Iubire*, știam că mai fusese pusă în scenă, acum mulți ani, de către Harag György, la Târgu Mureș și că acea montare devenise antologică. Chiar directorul Festivalului părea, înainte de ridicarea cortinei, destul de circumspect în privința posibilității ca această variantă să poată intra în „concurență" cu aceea de demult. Cunoșteam oarecum trupa de la Miercurea Ciuc, formată, în majoritate, din tineri talentați, disciplinați și foarte devotați profesiei și asta mă făcea să sper că măcar nu aveam să mă plictisesc, ascultând în cască o poveste oarecare... Am avut parte de un spectacol foarte modern, făcut cu simțul măsurii și al bunului-gust. Un decor stilizat, format din două cadre de uși, unul (enorm) de fereastră, dușumea, un balansoar, un scaun fără spătar, toate din lemn geluit și nevopsit; actorii, îmbrăcați în costume terne – jocuri discrete de alb, negru, cenușiu, petele tari de culoare fiind doar roșul aprins al trandafirilor (scenografia



Horia NICOARĂ și Johanna ADAM.

este semnată de Bianca Imelda Jeremiás); traseele după care se mișcau artiștii erau gândite matematic, totul transformându-se într-o sofisticată coregrafie – personajele treceau unele pe lângă altele, unele prin altele, se ciocneau, se opreau, se așteptau, se căutau... Ceea ce risca să rămână o dramoletă oarecare a devenit o încântare pentru spectatori. O poveste cu ușor iz cehovian, pregnant telenovelistică – în care trei surori (ca să vezi!) doresc să se mărite – se constituie în pretext pentru o meditație despre viață și moarte, în contextul fiecărei zile. Cu mici și rafinate accente umoristice, dar și cu scene profund dramatice, spectacolul devine o adevărată reprezentație de gală.

Producția care a încununat evenimentul a fost, firește, *O scrisoare pierdută*. Poate părea o găselniță să distribui femei în personajele masculine și un bărbat în singurul personaj feminin. De fapt, cred că Tompa Gábor a pornit de la câteva raționamente simple de tot: politica e... curvă, iar politicienii (cei români, cu siguranță!) nu prea au... un anumit organ. Prin urmare, sunt femei care se poartă „bărbătește", dar care, din când în când, își ies din fire, ajungând la o păruială pe cinste! Acțiunea se petrece într-o elegantă... toaletă publică, în care până și candelabrul arată ca cele de la Palatul Parlamentului. (Oare nu constatăm, de cele mai multe ori, că politica noastră se cam află în „budă"?!) *Zoe* (Bács Miklós) – ne amintim doar replica: *„Zoe, fii bărbată!"* – pare să nu-și fi găsit încă... sexul. Este istericoasă ca o femeie, năzuroasă cât cuprinde, dar știe să apuce cu palma și sânii, și fundul unui (unei) Tipătescu sau Cațavencu. Deși se râde în hohote, spectacolul clujean are mai mult conotații tragicomice. Este descrisă, în detaliu, lumea politicii românești, în care abundă excesele de tot felul. În ziua alegerilor, de pildă, se lasă manierele alese și „bărbăția" la o parte și începe o bătaie zdravănă. Femeile-bărbate se trag de păr, se dezbracă, scoțând la iveală o lenjerie feminină din cea mai fină. Peste această scenă de bătălie-dezmăț, se lasă o folie din plastic. Apare Dandanache, mititel de tot (asexuat) și deja mumificat, cu o coroană mortuară atârnată de gât. O scoate și o pune la picioarele a(r)mazoan(c)elor „împietrite", astfel încât, după ridicarea foliei, avem de-a face cu un soi de monument al neamului. Reprezentația abundă în asemenea mici „clenciuri", care mai de care mai hazoase. Nimic vulgar, însă, nimic, deplasat. Actrițele știu să dea măsură fiecărui detaliu.

Pe parcursul întregii reprezentații, pe peretele din fundal, se află o oglindă mare, așezată deasupra unei chiuvete. În ea se oglindesc, deopotrivă, cei de pe scenă și cei din sală, politicienii noștri și noi, alegătorii – pasivi, gata oricând să facem haz de necaz și chiar de noi înșine. Este cea mai tulburătoare metaforă a ceea ce trăim în fiecare zi.

Nu aș vrea să ajung la spectacolul căruia i-aș atribui, fără ezitare, „Zmeurica de aur", înainte de a remarca și prezența deosebită a Teatrului Evreiesc de Stat din București, cu *Direct din Amsterdam: Anneee Frank!*, în regia lui Alexander Hausvater. Spectacolul nu s-a jucat, de astă dată, cu publicul pe scenă, cum se întâmplă la sediu, ci cu 600 de fotolii ocupate (toate!) în sală. Ceea ce la București însemna un cadru strâmt, în care, adesea, actorii se loveau de noi, spectatorii, la Târgu Mureș, a devenit aproape un hău. Meritoriu rămâne efortul trupei de a umple acest hău, forța lor de a trece rampa.

Cât despre „Zmeurică"..., aș acorda-o... Teatrului de Nord – Satu Mare, pentru *Tușierul*... O poveste atât de prăfuită, jucată atât de desuet, încât aproape că te cuprinde, ca și pe tușier, *frigul*. Nu credeam că, după stingerea „Cântării României", mai pot vedea, în cadrul unui festival serios, o asemenea montare.

Decorul urât şi inexpresiv, actorii jucând patetic, trăirist, cam ca la căminele culturale, povestea (din câte am putut eu înţelege, nebeneficiind de cască, dar la ce bun s-o fi şi avut?!) anostă, despre un oarecare (tuşier), ce se tot gândea la nevasta care l-a părăsit (sau pe care s-o fi omorât?!). Mai face o beţie cu prietenii, mai apare nevasta, ca un reproş, mai face altă beţie cu prietenii, mai trânteşte câte-un scaun şi tot aşa... Păcat că mai există asemenea producţii. Îmi pare şi mai rău, pentru că publicul încă le mai aplaudă...

Sigur că o asemenea reprezentaţie nu poate anula prestigiul incontestabil al manifestării de la Târgu Mureş, poate doar că ar fi bine să constituie un semnal de alarmă pentru selecţiile viitoare. Prea multă generozitate, uneori, strică!

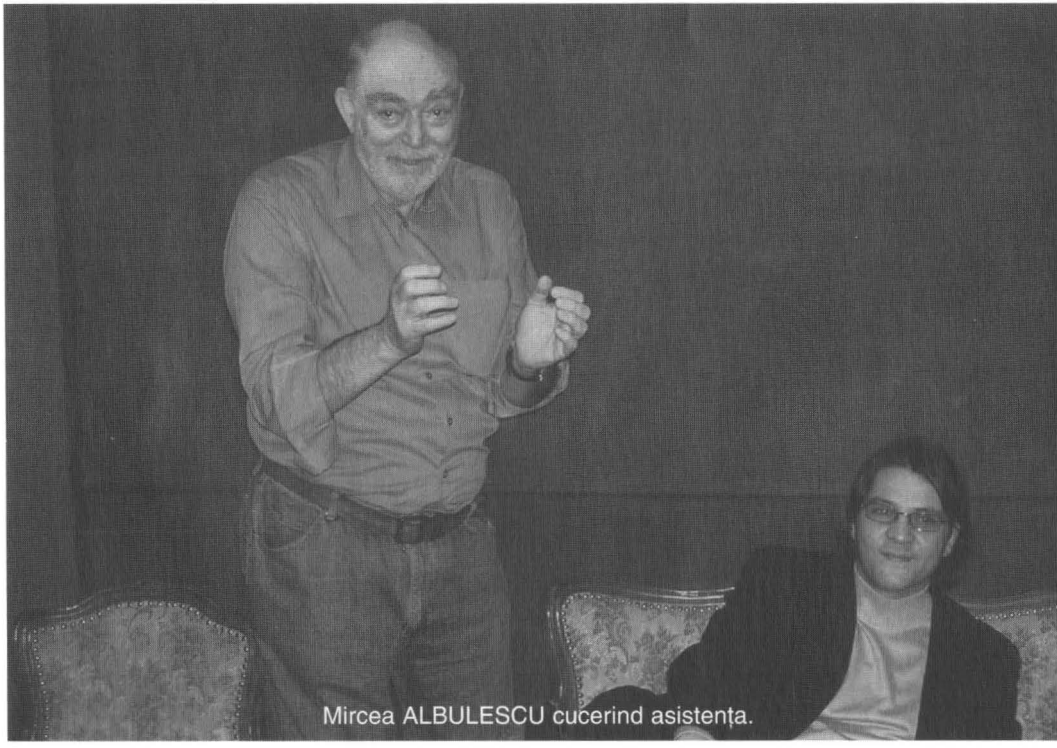
Constantin PARASCHIVESCU — Bacău

Entuziasm şi anvergură

Din iniţiativa şi ambiţia tinerei conduceri a teatrului Bacovia, s-a reluat după 14 ani la Bacău Gala recitalurile dramatice (întrerupte în 1992), sub denumirea actuală „**Gala STAR 2006**". Cu un program bogat, împărţit judicios după-amiezilor şi serilor unei săptămâni (cu) o excepţie dimineaţa, între 31 martie–6 aprilie), cuprinzând 13 recitaluri în concurs şi 7 extraordinare ale unor personalităţi de renume ale teatrului românesc. Organizare exemplară, sprijinită de autorităţile locale, UNITER, Secţia Română a A.I.C.T., Secţia Teatrologie a U.N.A.T.C. Martor al unor mai vechi ediţii cu ecou modest, pot să afirm că noua serie a debutat într-un context fast, elevat, cu rezonanţe sporite la public, mai ales la cel tânăr, dispus să stea uneori în picioare sau chiar pe jos când nu se mai găseau locuri. Asta, în ciuda unor manifestări defăimătoare ale unor grupuri locale care au binevoit să întreţină, în presă şi pe alte meschine căi, o ruşinoasă campanie de discreditare a acţiunii, văzută ca o „afacere de cumetrie" a tinerilor directori Adrian Găzdaru şi Gabriel Duţu (cu jignirea majorităţii persoanelor implicate în susţinerea programului, numit sentenţios, înainte de a începe, „bla-bla cultural" şi „pseudofestival".

Au onorat Gala cu recitaluri de excepţie Marcel Iureş şi Maia Morgenstern (ambii de la Teatrul ACT), primul prin două reprezentaţii cu *Ultima bandă a lui Krapp* de Samuel Beckett, Maia cu *4:48 Psychosis* de Sarah Kane, momente memorabile de revelaţie artistică. S-a distins, de asemenea, prin acuitate satirică şi vervă interpretativă, Ilie Gheorghe de la Craiova, cu *Oratoriul pisicilor sălbatice*, montaj de texte după I.L.Caragiale despre demagogia politicianistă de ieri şi de azi, a cucerit publicul cu simplitate expresivă Horaţiu Mălăele în recitalul său, cumpănit şi decent, intitulat *Sunt un orb.* Irina Movilă, care s-a declarat admiratoare a Irinei Răchiţeanu-Şirianu pentru recitalurile ei de poezie, a prezentat cu vădită emoţie, dar şi oscilaţii de volum, un colaj de poezie populară românească, *Cearcănul de lângă soare*, iar Victoria Cociaş s-a hazardat în rostirea versurilor lui Gellu Naum, care trebuie citite, nu recitate, în *Avantajul vertebrelor.* Anunţată de doi preţuiţi actori, Radu Gheorghe şi Răzvan Vasilescu, *Arta improvizaţiei* s-a dovedit o încropeală de şuşanea, pe gustul unui public care poate râde de orice, chiar şi de un deget ridicat fără noimă de stăpânul mirat.

Ilie GHEORGHE dă autografe admiratorilor.



Mircea ALBULESCU cucerind asistența.

Un juriu compus din patru persoane a selectat recitalurile din concurs (Mircea Albulescu, Carmen Stanciu, Dan Marius Zarafescu, Gabriel Duțu, acesta și director al Galei). Au fost, înțeleg, mai multe oferte, dintre care trebuiau alese cele de o certă ținută și valoare, ceea ce, în general, s-a reușit. Fie că a fost vorba de monodrame, ca *Iona* de Marin Sorescu sau *Femeile lui Picasso. Jacqueline* de Brian McAvera, de originalul pamflet antidictatorial *L'Etat Honteux* de Sony Labou Tansi, susținut de un artist de culoare de la Théâtre Angers din Franța, fie de monoloage interactive cum au fost cele prezentate de Zoltan Lovas de la Arad, *Apropo, ați chemat pompierii?* de Aldo Nicolaj, și Adrian Văncică, independent, *Angajați-l pe clovn* după Matei Vișniec. Sunt exact și cele distinse pe merit cu premii, de către un juriu format din Sanda Manu, Ștefan Iordache și regizorul de film Dan Pița. Pentru *Iona*, remarcabilul actor Ilie Gheorghe, care îl interpretează de peste un deceniu cu aceeași sensibilitate și profunzime de gânduri, a primit Premiul de Excelență, iar artistul de culoare Georges M'Boussi, Premiul juriului pentru vigoarea și vitalitatea expresivă cu care denunță arbitrariul guvernării unui președinte congolez megaloman, pe un fond muzical susținut de un coleg la ciudate instrumente cu coarde, ciupite, ambii în originale costume multicolore. O prezență dramatică impresionantă a fost actrița din Chișinău Ala Menșicov, în interpretarea confesiunilor de dinainte de sinucidere ale ultimei soții a lui Picasso, Jacqueline, într-o înscenare inspirată regizată de Vitalie Drucec și o scenografie sugerând un atelier de pictură semnată Tatiana Popescu ; prea lung, însă, momentul și cu aproape jumătate din replici ce nu s-au auzit. Premiul juriului pentru cel mai bun show feminin, totuși; după cum cel masculin a revenit lui Zoltan Lovas, dinamic, irezistibil, inspirat și spontan în interpretarea histrionului alungat din teatru, din textul lui Aldo Nicolaj, cu amărăciunea și suferința destinului nedrept, într-o savuroasă implicare în joc a publicului, agilitate scenică și surprinzătoare însușiri de solist vocal. M-am tot întrebat cum și *ce* ar putea să interpreteze singur Adrian Văncică din piesa lui Matei Vișniec în trei personaje, *Angajare de clovn*, pe care el a redus-o la unul, numind-o imperativ *Angajați-l pe claun* (de ce transcris fonetic?) într-o evoluție de numai o jumătate de oră? Și am avut surpriza să-i admir inspirația și labilitatea de a sintetiza confruntarea celor trei în destinul unui artist de circ care își apără cu energie demnitatea, într-o lume în care arta se degradează, și nu numai ea, încât devine firească dilema hamletiană „A fi sau a nu fi... bufon?". Rezonanță filosofică în demers, vervă și forță expresivă, haz în solicitarea publicului. Marele premiu și trofeul STAR i-au fost atribuite pe merit.

Unele, la limita corectitudinii, dar fără deosebită relevanță: Ciprian Nicolăiasa, de la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, cu textul unui scriitor rus puțin cunoscut, Daniil Harms, intitulat *Un scriitor ratat*, despre indeciziile lui de a se fixa la o temă, mereu fructificată de alții, de a se confrunta păgubos cu Maiakovski ș.a. Tânărul brăilean a încercat să transmită coerent dilemele și incoerența personajului, ajutându-se și de niște siluete mobile pe care le manevra, dar în afara ineditului opțiunii, faptul n-a interesat prin ceva.Cum, din păcate, s-a întâmplat și cu Mălina Petre de la Reșița, al cărei monolog dramatic *În spatele ochilor* de Nava Semel, despre frământările unei mame cu un fiu tarat, n-a avut ecou, în ciuda însușirilor actriței. Iar tânăra Ligia Stan din Brașov, interiorizată în *Fuck You Eu.ro.PA!* de Nicoleta Esinencu, a lăsat ca și în alte împrejurări o bună impresie. N-avem ce nota despre Arpád Barábas de la Teatrul „Figura Stúdio" din Gheorgheni în *Infinitivusz...* de Pilinszky Janós, pentru că a evoluat într-un anonimat desăvârșit, fără a binevoi să ofere publicului român elementare informații despre ceea ce

interpretează. S-a răspândit practica reprezentațiilor interactive, ceea ce în principiu nu e rău când au motivație și sunt susținute cu talent (vezi Adrian Văncică și Zoltan Lovas), dar când se produc gratuit și frizează prostul gust, îți lasă un sentiment de jenă. Silvia Codreanu de la Theatrum Mundi procedează astfel în *Te aștept în orice tramvai două'șase* de Cristian Popescu, vulgarizându-l cu oale de noapte puse sub scaunele asistenței, cu tentative de injecții și alte provocări fără noimă care fac ridicolă prestația și regretabilă prezența publicului. Ceva asemănător și din partea Danei Voicu de la Teatrul „Inexistent", cu *Să zbori spre paradis*, scenariul și regia Theo Herghelegiu, având ca pretext un așa-zis „colocviu despre poezie" și originală figură de stil „ombilicul spiritului"... N-am înțeles rostul în program al disertației *Manual practic pentru zbor* a lui Fabrice Dubusset de la Teatrul „Zebre", Vichy, Franța, care o fi conțin un tâlc ce mi-a scăpat, dar n-avea ce căuta spectacolul-lectură *Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonald's* de Rodrigo García, care discreditează cu limbaj de puțoi talentele unor înzestrați absolvenți, actorul Pavel Bârsan și proaspătul premiat la Gala UNITER pentru debut în regie, Alex Mihail.

Așadar, o gală de anvergură, cu caracter internațional, la un nivel de exigență și ținută meritorii în ansamblu, bine organizată și excelent servită de o echipă tehnică mult solicitată. Țintind departe, inițiatorii au pierdut totuși din vedere propria ogradă, cu indiscutabile forțe artistice, pe care nu le-au stimulat să se pregătească pentru eveniment. Faptul că două candidate n-au întrunit adeziunea juriului de selecție nu e relevant, pentru că s-a orientat după casete, DVD-uri, și se știe că înregistrările se fac în condiții improprii de către amatori. Și cum au câștigat, totuși, adeziunea, cele ce n-aveau ce căuta în concurs? E, totodată, obligatorie stabilirea unei limite de timp pentru concurenți, de până la o oră, întrucât cei ce o depășesc plătesc tribut unor momente terne, scăderii interesului dramatic și devin prezențe obositoare. Altfel, vorba unui vechi actor, după excepționalul recital al lui Marcel Iureș: „L-aș fi urmărit cu emoție o săptămână întreagă!". Poate că cea mai potrivită concluzie a formulat-o o adolescentă, care a spus emoționată la colocviul despre condiția actorului: „Să mai faceți asemenea lucruri frumoase!".

Ioana MOLDOVAN

Gala STAR – Post-scriptum

La începutul secolului trecut, publicul marilor săli de teatru accepta prezența pe scenă a unui singur actor doar în scurtul interval dintre acte, când în spatele cortinei trase se operau schimbări de decor. Rolul acestui performer – interpret de monoloage – era să mențină viu interesul pentru ce se pregătea dincolo de cortină. Astăzi însă **One-man show**-ul este o specie în sine, serioasă și, potrivit unora, „*ultimul stadiu de egotism*[1]". Pentru că ce poate fi mai ofertant decât scena și o sală întreagă numai pentru un singur actor și arta sa? Un experiment reușit prin care teatrul îți susține protestul împotriva unei lumi care afirmă că doar *grupul* e capabil să producă efecte valabile.

Cu siguranță și acesta a fost motivul pentru care, în calendarul încărcat al festivalurilor de teatru românești, și-a făcut apariția încă unul: **Gala STAR.** Teatrul Municipal „Bacovia" din Bacău a fost timp de o săptămână (31 martie – 6 aprilie) gazda unui concurs de recitaluri susținute de 13 actori, dintre care trei invitați din străinătate. De asemenea, în formula Festivalului au fost incluse șapte spectacole de gală, recitaluri extraordinare, susținute de opt actori consacrați: Victoria Cociaș, Irina Movilă, Ilie Gheorghe, Radu Gheorghe și Răzvan Vasilescu, Horațiu Mălăele, Marcel Iureș și Maia Morgenstern.

Dar articolul de față nu este o cronică despre spectacolele de pe scenă, ci despre ce s-a întâmplat în afara ei. *Dragoș, Florina, Laura, Raluca, Ioana, Brândușa, Andreea, Diana, Cristina, Georgiana, Petronela...* iată numele câtorva adolescenți dintre cei care nu au lipsit de la nici un spectacol! Elevi ai Colegiul Național „Gheorghe Vrânceanu", ai Colegiul Național „Ferdinand I" și, totodată, membrii cercului de teatru în limba engleză, Nobody's Group, i-am urmărit în drumul lor spre scenă, spre poveste, personaj și actor. Dacă la primul spectacol, ***Un scriitor ratat*** de Daniil Harms – cu Ciprian Nicolăiasa – au ocupat timid câteva scaune în fundul sălii, la ***Ultima bandă a lui Krapp*** de Samuel Beckett, în interpretarea de excepție a lui Marcel Iureș, nu s-au mulțumit decât odată ce au reușit să împartă scena cu Krapp, să stea așezați în spațiul de joc.

„Mi-a plăcut foarte mult! Tot ce s-a petrecut aici, la Bacău, a fost unic în viața unui adolescent. Cine ar fi crezut că niște tineri monotoni, așa cum suntem noi, ar putea avea parte de ocaziile care s-au ivit în această săptămână? *«Salut, ce faci?» «Bine, mă duc să iau pâine. Tu?» «Eu mă duc să mă întâlnesc cu Mircea Albulescu, Marcel Iureș; luni am un workshop cu Radu Gheorghe și joi mă întâlnesc cu Maia Morgenstern...»* Cam așa ar suna ce s-a întâmplat la Gala STAR. Nici acum nu-mi vine să cred! [...] Profesorii ne-au învoit, tocmai ca să putem participa la toate evenimentele! [...] O săptămână de vis; aș fi vrut să nu se termine niciodată! Vineri, după ce Gala se încheiase, o parte dintre noi ne-am întâlnit pe holurile școlii; eram triști și ne întrebam unii pe alții: «Simți golul?...»" Așa descrie Ana-Maria săptămâna de festival care i-a confirmat, o dată în plus, că trebuie să urmeze cursurile Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale din București. Este elevă în clasa a XII-a și vrea să ajungă actriță; cine știe, poate peste 3–4 ani actorii de la care a luat timid autografe acum îi vor deveni parteneri de scenă.

„A fost o ocazie minunată de a vedea, aprecia și învăța din piese de teatru [...] Am fost atent la ce trebuie SĂ FACI, dar mai ales SĂ NU FACI pe scenă, având în vedere că actoria se află pe lista mea de opțiuni pentru viitor. [...] o experiență extraordinară, o ocazie unică de a întâlni mari nume ale scenei în același loc, ceea ce pentru Bacău – orașul nostru – este un lucru fabulos. [...] Am învățat puțin din fiecare piesă vizionată; chiar și lucruri ce țin de viața de zi cu zi, de lume în general sau strict elemente din domeniul actoriei, regiei, scenografiei. [...] Tot ceea ce-mi rămâne este să sper că și anul viitor acest Festival va avea loc. [...] Azi dimineață încercam să realizez că totul s-a terminat... Dar mie îmi intrase în obișnuință să vin la teatru! Așa că am trecut din nou pe acolo... Ușa – bine închisă; nu mai era agitația de acum 2–3 zile..." se destăinuie Dragoș.

Interesul manifestat de acest public entuziast, format în exclusivitate din liceeni băcăuani, a determinat organizarea în cadrul Galei STAR a două întâlniri speciale cu două personalități ale scenei românești.

Mircea Albulescu, a cărui prezență la Bacău a însumat doar câteva ore, s-a prezentat în triplă ipostază: cea de actor, de profesor de arta actorului și poet.

Aflați pentru prima dată față în față cu o asemenea ocazie, tinerii nu au îndrăznit să „acapareze spațiul de discuții nici măcar preț de câteva secunde. Cu un tact pedagogic extraordinar, invitatul a reușit să transforme sala de conferințe – cu rândurile ei rigide de scaune – într-o oază fără vârstă, fără ierarhii. S-a înconjurat de acei adolescenți interesați de cum se naște un personaj de teatru, dornici de poveștile despre actor și miraculoasele lui prefaceri.

Întâlnirea cu **Marcel Iureș,** programată în penultima zi a Festivalului, a avut o cu totul altă anatomie. „*Avem emoții* a răspuns o voce din grupul adolescenților, în momentul în care a fost lansată invitația de a porni discuțiile, de a le orienta spre un subiect sau altul". „*Și eu am*, le-a răspuns înțelegător *Creatorul de teatru.* Iar de la un asemenea răspuns a început o incursiune într-o lume fantastică, populată cu personaje, cărți, autori și descoperiri. S-a discutat despre Beckett, *Despre îngeri*, Dostoievski, Hesse, despre noua dramaturgie românească și furiile autorilor lor, despre cuvinte și înțelesul lor ascuns, despre performanțe și limite în actorie, despre publicuri și noile spații în care acesta vede teatru. Întrebat despre reacțiile tinerilor, Marcel Iureș a declarat: „Tinerii care au umplut sălile respectă regula – *ca să zic așa* – a «însetării». Ei VOR! La întâlnirea cu elevii de liceu, măsura lucrurilor era foarte bună: ei vroiau, aveau cultură, citiseră... Nu știu dacă e pentru prima dată când se întâmplă în Bacău un festival de asemenea consistență dar este un început. Pentru că eu cred că despre asta trebuie să vorbim: despre un început care, după părerea mea, e foarte bun."

Adrian Găzdaru, tânărul director al Teatrului Municipal „Bacovia", explică: „Am încercat să aducem la Bacău așii scenei românești, să facem o paralelă între concurenți și vârfuri. Am vrut să apropiem publicul cât mai mult de teatru, să-i obligăm să-și aducă aminte de perioada în care frecventau acest spațiu și în care teatrul însemna ceva".

„Pare că cineva a pus, în sfârșit, un ceas deșteptător, iar el a sunat. E greu să judeci acum, la prima ediție... Dar ceea ce e sigur e că Festivalul va produce efecte în timp. Adică la a doua ediție se va fi format deja reflexul condiționat pentru comunitatea din Bacău, cu destinele și disperările lor, cu speranțele lor... Dacă s-au trezit 10% din spectatori, e foarte bine. La a doua ediție, probabil că numărul se va dubla..." (Marcel Iureș)

*

Calitatea recitalurilor selecționate și propuse în concurs, suita spectacolelor de gală invitate să încheie fiecare din cele șapte zile de festival, programele suplimentare propuse (atelierul de *stand-up comedy* cu Radu Gheorghe, spectacolul-lectură ***Povestea lui Roland, clovnul de la McDonald's*** de Rodrigo Garciá, colocviul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română, cu tema **„Actorul și... sălbaticii"**, întâlnirile cu Mircea Albulescu și Marcel Iureș), personalitățile care au alcătuit juriul: **Sanda Manu, Dan Pița** și **Ștefan Iordache,** toate acestea recomandă Festivalul Gala STAR ca unul dintre evenimentele importante ale agendei teatrale naționale. În consecință, pare firească intenția echipei manageriale, formată din: Carmen Stanciu, Marius Zarafescu, Adrian Găzdaru și Gabriel Duțu, de a-l lansa și în marea familie a festivalurilor internaționale, începând cu edițiile viitoare.

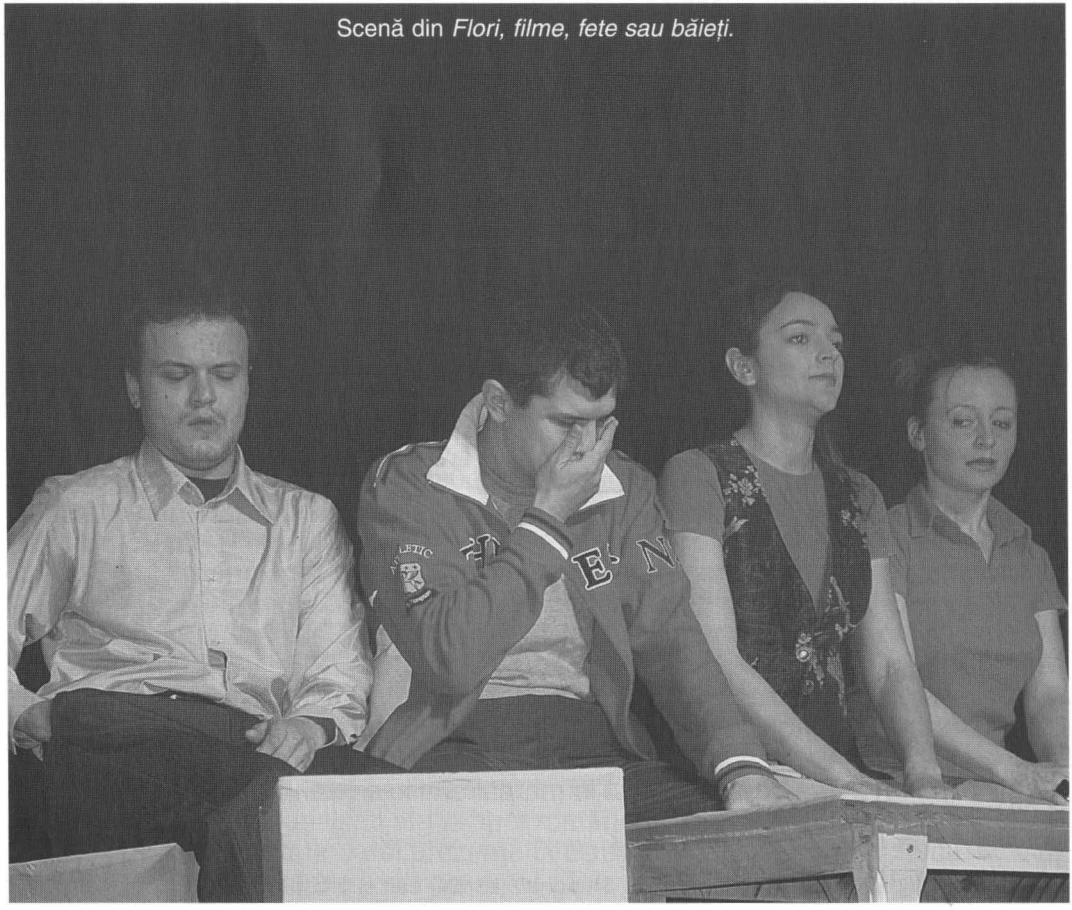
Notă: [1] *Egotism*, termen inventat de Stendhal; (astăzi) cult al propriului eu.

Constantin PARASCHIVESCU

Focșani

Galele teatrale

Am avut șansa de a vedea și interiorul bijuteriei arhitectonice și plastice care se numește Teatrul Municipal Focșani, redat publicului la 24 ianuarie 2oo4, după o renovare de aproape două decenii. Mă învârtisem în jurul clădirii cu trei ani înainte când am mai fost pe acolo, îi admirasem impresionanta fațadă cu bogate ornamentații, dar n-am intrat atunci, pentru că era încă în reparații. Șansa mi-au oferit-o Galele Teatrale Focșănene aflate acum la a zecea ediție, între 25 martie–2 aprilie 2006. Într-adevăr, o splendoare – nu întâmplător asemuită ca frumusețe cu locașul Teatrul Național din Iași, după planurile căruia se zice că a și fost construită la începutul secolului douăzeci. Nu se poate să nu tresară un



Scenă din *Flori, filme, fete sau băieți.*

elementar simț de încântare celui intrat acolo, oricât de nedat ar fi chestiunilor estetice. Cu condiția să se dedea și elementarelor reguli de conduită privind punctualitatea, pentru că la teatru nu se vine cu 10–15 minute după ora anunțată, cum mai fac acum focșănenii, ci exact invers.

Zece zile de teatru, cu un spectacol-lectură din texte de Ibsen în deschidere (și o prezentare susținută de secretara literară Georgeta Vioreanu, marcând anul aniversar Ibsen), o premieră a gazdelor, *Flori, filme, fete sau băieți* de Mimi Brănescu, patru teatre din București, alte trei din țară. Dominantă pe afiș muza veselă, cu tâlcurile ei moralizatoare printre situații și replici de haz, dar și ciorchini melodici și de balet în revistă. Molière cu *Soțul păcălit*, de la Nottara (și un amical mesaj de felicitare pentru colegii focșăneni de la protagonistul Ion Haiduc, înscris pe oglinda din cabină) , Goldoni cu *Slugă la doi stăpâni,* de la Naționalul ieșean, clasicii noștri mereu tineri – Alexandru Kirițescu cu faimoasele lui *Gaițe*, de la Odeon (în nostima viziune a lui Alexandru Dabija cu două „gaițe" în travesti) și Tudor Mușatescu, ce vestește *Sosesc deseară*, de la Brăila (cu talentații Bujor Macrin, Liliana Ghiță, Emilian Oprea); contemporanii autohtoni – Adrian Lustig, cu piesa sa *Nepotu'* de la Teatrul de Comedie (scrisă pentru Tamara Buciuceanu-Botez și jucată cu săli pline pe unde e dusă) și seria de cinci textieri care i-au inspirat regizoarei Ana Mărgineanu scenariul intitulat *89.89 ...fierbinte după '89* la Teatrul Mic. Domnul Lucian Sabados a adus de la Ploiești trupa Teatrului de revistă Majestic, cu două spectacole, *Licoarea magică* de Marcela Țimiraș (pentru copii) și varietățile lui Cornel Udrea numite *Broadway... via Ploiești* (mai numise, anterior, o comedie, în proiecție parodică, *Românie dragă, Elveția mea*).

Perspectiva străinătății era și în vizorul lui Mimi Brănescu, care își intitulase inițial piesa, cu anume tâlc, *De ce vor femeile la Barcelona*. Schimbându-i apoi, denumirea în formula actuală *Flori, filme, fete sau băieți*, care mie, și după ce am văzut spectacolul, nu mi-a spus nimic. Mi s-a explicat că e vorba de un joc al tinerilor de astăzi – posibil, dar câți sunt la curent cu asta? Piesa are în vedere, într-adevăr, problemele de cuplu ale tinerilor și dezvoltă în scene scurte, *flash*-uri cotidiene, traiectoria relațiilor ce se înfiripă de la primele tatonări și îndrăzneli în materie, până la traiul în comun, la banalizarea lui, la criză și destrămare. Nu e prea profundă, dar e autentică prin francheța schimbului de replici, prin vioiciunea și savoarea gândurilor împărtășite, prin disponibilitatea vitală de a împleti un destin din aspirații reciproce. Și interpreții celor două cupluri se simt bine împreună, se stimulează reciproc, au franchețe și haz și câștiga simpatia publicului. Doar că, nu știu de ce, întruchipează niște personaje de pe alte tărâmuri, când nimic nu sugerează asta: *Bill* – Leonid Doni, *Tom* – Iulian Postelnicu, *Beth* – Bianca Alexandra Cristea (foarte bună), *Anne* – Adina Andrei (aici simpatică și cu vino-ncoa, nu ca odinioară în *Corina* lui Mihail Sebastian). Din snobism...?

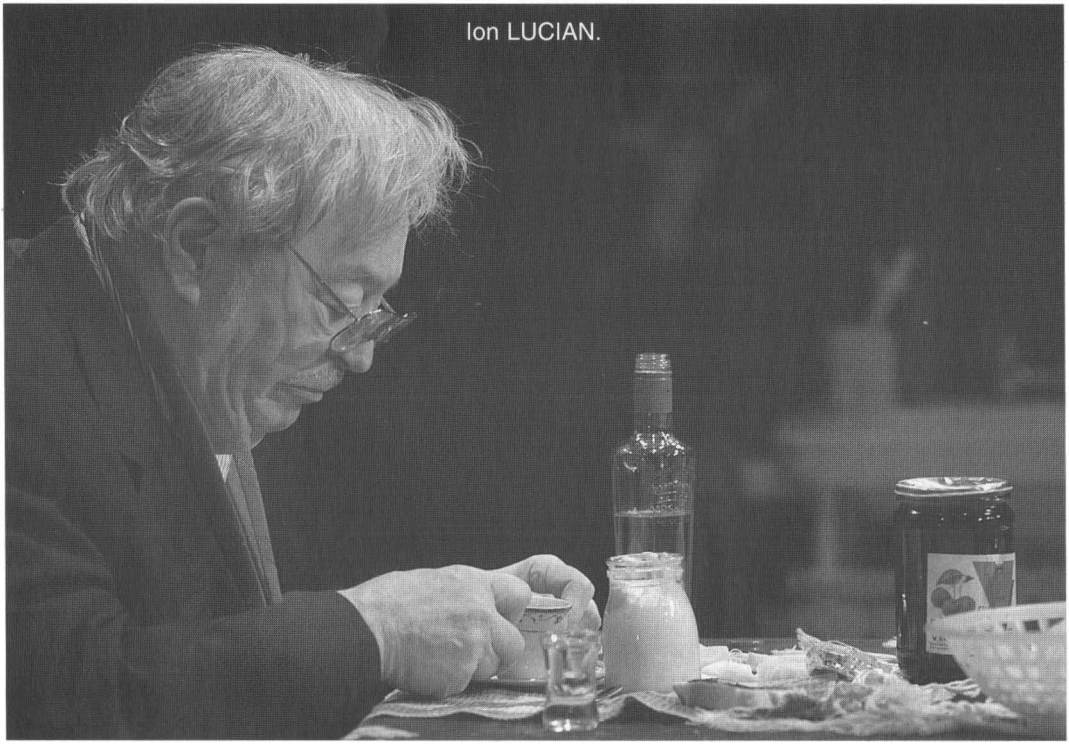
SPECTACOLE
București

Nicolae PRELIPCEANU

„Comedie roșie" sau tragedia din spatele comediei

Alexandru Tocilescu e într-o susținută ofensivă anticomunistă. Cu elementele artei sale, firește, cunoscutul regizor luptă contra figurilor grotești ale unei dictaturi care a semănat în mare măsură celei a lui *Dom' Ubu* al lui Alfred Jarry.

Ultima sa ispravă e spectacolul de la Sala Atelier a Naționalului bucureștean, cu piesa lui Constantin Turturică, intitulată destul de sugestiv ***Comedie roșie***. Povestea e una simplă, complicată însă prin rețeaua de securiști pe care o țese partidul lui Dom' Ubu-Ceaușescu în jurul unui vechi ilegalist, ba chiar întemeietor al partidului comunist, Cârceanu. În paranteză fie spus, autorul, care a lucrat mulți ani la Uniunea Scriitorilor, face o aluzie destul de apăsată la poetul Mihail Cruceanu, care a trăit, asemenea personajului din piesă (ori invers, personajul asemenea modelului din viață) nu mai puțin de 103 ani,



Ion LUCIAN.

asistând la degradarea regimului pe care partidul său îl instaurase cu ajutorul tancurilor ruseşti. Invitaţia la nu ştiu care Congres al P.C.U.S., la Moscova, care i se face străvechiului ilegalist, îi pune pe toţi urmăritorii săi cotidieni pe jar. Şeful Securităţii şi ministrul de Interne apelează la „Tovarăşu' ", care îi străjuieşte de pe pereţi împreună cu „Tovarăşa". Se hotărăşte o sărbătorire a ilegalistului, decorarea sa, exact în ziua când acesta ar fi trebuit să se afle la Moscova, la congresul lui Gorbaciov. Sărbătorire zgomotoasă, grotescă asemenea întregii poveşti, la finalul căreia bătrânul comunist, să zicem cinstit, sucombă în braţele duşmanilor săi, travestiţi în admiratori. Piesa a fost la origine un scenariu de film, filmul nu s-a mai făcut, dar decupajul rămâne unul nervos, rapid, astfel încât spectatorul este solicitat tot timpul de una sau alta dintre cele cinci părţi în care se divide scena de la Atelier, adică spaţiul de joc din mijlocul sălii, de data asta.

Alexandru Tocilescu a găsit soluţii ingenioase, de un comic irezistibil mai de fiecare dată. Avem astfel, în faţă, de la intrare spre interior, scena pe care îşi joacă rolul scurt şeful KGB-ului, în persoana lui Alexandru Bindea; urmează apoi aceea, plină de complicate instrumente tehnice de ascultat, unde îşi desfăşoară „activitatea" Securist I şi Securist II, interpretaţi inspirat de Marius Rizea şi Ioan Andrei Ionescu. În sfârşit, pe scena principală, decupată de mobile vechi, de sufragerie, bucătărie, de instalaţiile băii, la vedere cu toatele, este locuinţa lui Cârceanu, unde îi vedem evoluând pe Ion Lucian, în rolul eroului piesei, alături soţia acestuia, interpretată de Sanda Toma. Aici evoluează şi alte iscoade securiste, menajera, corect interpretată de Raluca Petra, o bună actriţă de comedie chiar mai puţin roşie decât aceasta. Tot aici apar, mai cu voia locatarilor,

Sanda TOMA.

mai cu forța, și așa-zișii instalatori, interpretați bine de Marcelo Sebastian Cobzaru și Ion Ionuț Ciocia. Aici apare, în final, Gospodarul, care vine cu darurile otrăvite ale lui Ceaușescu, apariție substanțială a lui Mihai Perșa. La sărbătorire mai participă cu o apariție episodică și Oana Vânătoru, „Redactora", precum și o figurație numeroasă pentru mica scenă, agitată în mod haotic, forțând cu toții intrarea în sufrageria ilegalistului și dând năvală, hămesiți, la bucatele aduse de Gospodar și întinse pe o masă, între care regăsim celebrul salam cu soia și alte „produse" *eiusdem farinae*. Dincolo de acest spațiu central e teritoriul, ministrului de interne (Șerban Ionescu), și al șefului Securității, interpretat de Alexandru Georgescu, un cuplu extraordinar, mai ales că deasupra lui străjuiesc cei doi dictatori troglodiți, compuși în cheia din spectacolul de la Mic. Vocea lui Gabriel Iencek și cea a Magdei Catone accentuează grotescul sinistru al dictatorilor, așa cum a și fost ceea ce s-a întâmplat, timp de aproape 25 de ani, sub Ceaușești.

Alexandru Tocilescu îi pune pe cei doi înalți zbiri, ministrul de Interne)și șeful Securității, să gândească și totul se umple de fum de la acest efort inimaginabil, iar când soția lui Cârceanu închide televizorul ca să nu se mai audă gângavul discurs ceaușist, Securist II îl deschide la loc, intrând fără nici o reținere în spațiul intim al celor urmăriți, pecetluind o stare de fapt mult mai veche.

Dacă Ion Lucian își interpretează rolul cu acel farmec al său, cunoscut, Sanda Toma se vădește și o extraordinară actriță de tragedie, în secvența finală, când, după moartea soțului său, își schimbă brusc atitudinea, declarând că nu era de acord cu vederile lui, trădându-l cu alte cuvinte, pentru a nu se trezi aruncată de regim în cine știe ce azil și, după moarte, la crematoriu. Scena revelează profunzimea tragediei care se petrece cu oamenii intrați în mașina de tocat carne a comunismului, gradul până la care a mers spălarea creierelor, totul bazat pe o atotstăpânitoare teroare generalizată. Spectacolul e o „comedie roșie" până la sfârșit, când intervine partea nenumită în titlu, tragedia roșie care stătuse, de fapt, în spatele întregii desfășurări a acestei povești, în fond terifiante. Autor al regiei, decorurilor, ilustrației muzicale cu „piese" de epocă, Alexandru Tocilescu a făcut minuni de virtuozitate pe total și pe milimetru pătrat, în acest spectacol, gândit și organizat cu acuratețe, nelăsând nimic la voia întâmplării. Imnul sovietic, alte cântece revoluționare, inclusiv cele italienești care au fermecat cu antrenul lor generații întregi, răsună în diversele momente ale poveștii dramatice, făcând legătura între spațiile din fața spectatorului, susținând coerența faptelor și a personajelor.

Comedie roșie la Teatrul Național din București – un spectacol ce trebuie văzut neapărat, care face, cu mijloacele artei teatrului, ceea ce nu se mai hotărăsc să facă instituțiile statului, cu mijloacele care le-ar sta la dispoziție. Dar spectacolul merge dincolo de funcția de analiză a dictaturii, reprezentând cealaltă față a unui mare regizor, cum este Alexandru Tocilescu.

Teatrul Național București – Comedie roșie **de Constantin Turturică. Regie, decor, ilustrație muzicală: Alexandru Tocilescu. Costume, asistență decor: Cosmin Ardeleanu. Cu: Ion Lucian *(Cârceanu)*, Sanda Toma *(nevasta)*, Alexandru Bindea *(șeful KGB-ului)*, Marius Rizea *(securist I)*, Ioan Andrei Ionescu *(securist II)*, Șerban Ionescu *(ministru de Interne)*, Alexandru Georgescu *(șeful Securității)*, Marcelo Sebastian Cobzariu *(instalator I)*, Ion Ionuț Ciocia *(instalator II)*, Raluca Petra *(menajera)*, Mihai Perșa *(gospodarul)*, Oana Vânătoru *(redactora)*, Gabriel Iencek *(voce Nicolae Ceaușescu)*, Magda Catone *(voce Elena Ceaușescu)*, Vlad Ivanov *(voce Mihail Gorbaciov)*. Data premierei: 6 aprilie 2006.**

Mircea GHIȚULESCU

Vederea oarbă

Alexandru Dabija a avut un succes atât de mare cu programul său de reabilitare a dramaturgiei românești interbelice (*Escu* de Tudor Mușatescu de la Teatrul de Comedie și *Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu de la Nottara sunt două exemple de abordare modernă a celebrelor texte), încât nu poate fi depășit de **Molly Sweeney,** un scenariu irlandez de Brian Friel montat pe scena de la Grădina Icoanei a Teatrului Bulandra. Nu pentru că drama irlandeză nu ar fi „o piesă magnifică pe care o citești cu o mare bucurie", cum o recomandă irlandezul Peter Brook, dar geniul acestei „magnifice piese" este și marele său defect. Pentru prima dată în istoria teatrului, personajele nu vorbesc între ele, ci se ignoră cu desăvârșire, deși sunt destine care se intersectează și povestesc crâmpeie din viață ce le implică și pe celelalte două. Frumoasa dar nevăzătoarea

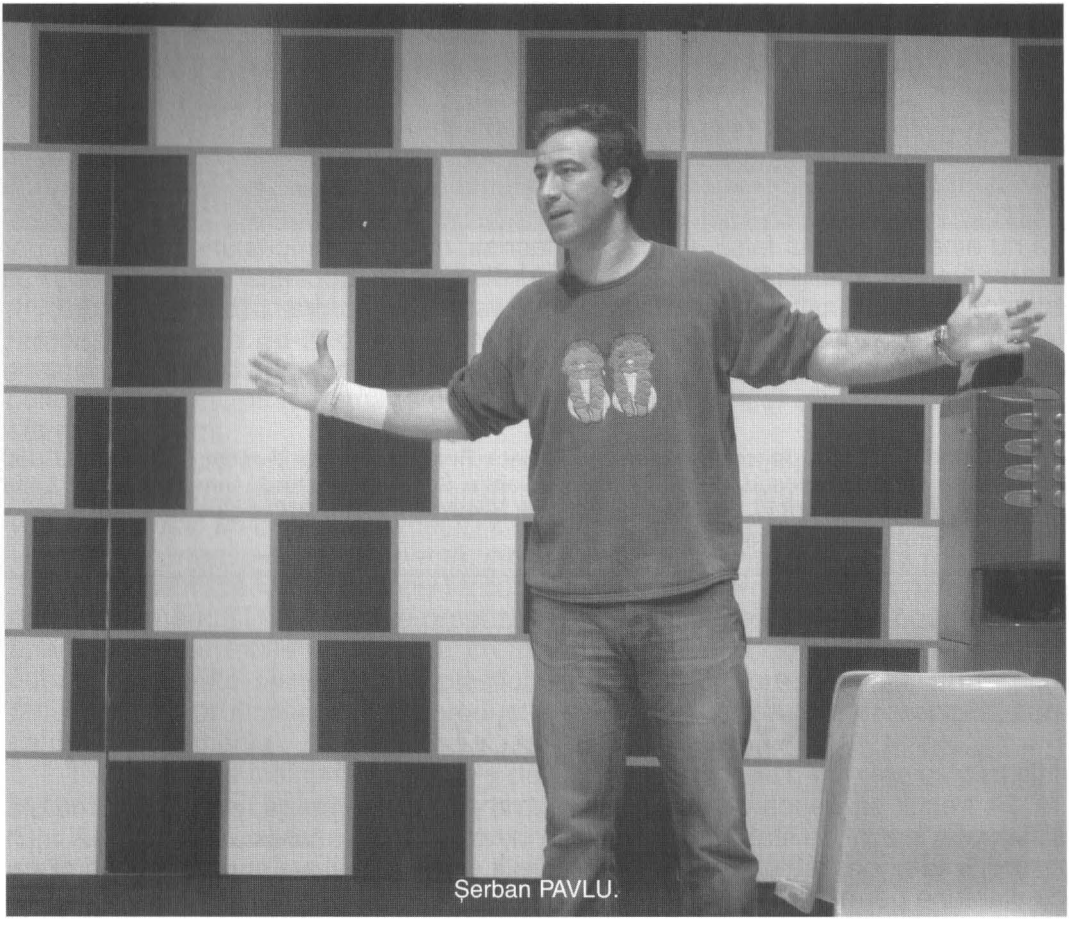
Victor REBENGIUC.

Molly – personajul titular – a fost supusă unei operații de cataractă la vârsta de patruzeci de ani , susținută de soțul ei Frank, un autodidact comic, operație executată de doctorul Rice, chirurg de renume internațional, care încearcă, nu atât să o salveze pe Molly, cât să recupereze o parte din reputația sa, pierdută în urma unei drame de familie. Ascultăm serii de monoloage bine scrise și frumos rostite. Cu toate acestea, senzația finală rămâne de teatru la microfon. *Molly* (Lelia Ciobotariu, grațioasă deși adoptă privirea aceea goală caracteristică nevăzătorilor, se ferește să joace drama ascunsă a femeii, punând accent mai mult pe curajul și demnitatea ei) predă microfonul soțului ei *Frank* (Șerban Pavlu, un contrapunct comic în economia spectacolului, foarte bine executat) care, la rândul său, îl trece doctorului *Rice* (Victor Rebengiuc care, specializat în roluri de medici, după *Inimă de câine* de la Teatrul Național, compune omul de știință patetic, dar cerebral). Din monoloagele lor se naște, într-adevăr, acea idee nouă pentru care merită să scrii o piesă de teatru sau orice alt text literar. Această „nouă idee" a lui Brian Friel este legată de calitatea văzului. Nu oricine vede, știe *să vadă*. Scoasă din lumea perfectă și armonioasă a intuiției, în care a trăit o mare parte din viață, prin intervenția chirurgicală, Molly va vedea fără să vadă, va căpăta acea maladie care se numește *vedere oarbă*. O boală care, sugerează autorul irlandez, îi amenință și pe văzători dacă vederea nu este însoțită de înțelegere. Totul este concentrat în iluzia optică din fundal, pe care Andu Dumitrescu își fundamentează decorul spectacolului: un mozaic din linii drepte care par șerpuite. Revenind la programul lui Dabija de reabilitare a dramaturgiei românești, trebuie să observăm că literatura română este destul de competentă în această zonă tematică, de la *Marele Orb* al lui Blaga , la *Zahei Orbul* al lui Vasile Voiculescu și de aici la *Țara lui Gufi* de Matei Vișniec, aceasta din urmă mult mai încăpătoare ca semnificații decât piesa irlandeză. Eroii lui Vișniec nu sunt orbi ci *orbiți,* deprinși să nu vadă, în numele unei rețete a fericirii ce elimină lăcomia văzului. Într-un fel, *vederea oarbă* este și starea spectacolului de la Bulandra. Vezi textul, dar nu auzi semnificațiile lui .Cele trei personaje nu dialoghează, cum ne-am obișnuit la teatru, ci monologhează Nu știi cu exactitate cui se adresează, ceea ce în scris nu contează (se adresează celui care citește), dar pe scenă creează sentimentul cert că vorbesc în gol. Poate să fie un defect regizoral cum, la fel de bine poate fi unul actoricesc.Problema este că nu ai nici o clipă senzația că actorii ți se adresează. Nu cumva aceasta este însăși ideea regizorală, să fii pus în fața unor destine solitare dar paralele? Poate că tocmai această stare de solitudine iremediabilă de după consumarea dramei să-i fi inspirat lui Peter Brook elogiile amintite, pentru că nu se poate nega efectul „de distanțare" pe care îl creează. Totuși,spectacolul de la Teatrul Bulandra este un pariu pierdut pe sobrietate. Textul conține nu numai cuvintele spectacolului, ci și structura sa regizorală sau cel puțin impune o anume structură regizorală la care Alexandru Dabija a aderat cu un elan nu lipsit de temeritate. Păstrăm, totuși, convingerea că, din loc în loc, fără excese, monoloagele celor trei personaje puteau să interfereze pentru a încălzi structura rece și necomunicativă a spectacolului. Mai mult, în timp ce unul vorbește, celelalte două pot să doarmă adânc (cum se întâmplă uneori), ceea ce echivalează cu o revoluție sau o sfidare a legilor scenei care nu întârzie să se răzbune. Somnul fiind molipsitor, nu puțini spectatori sunt gata să atipească...

Liviu ORNEA

Că vinovat e tot făcutul

O tânără oarbă, cu o bogată și, paradoxal, poate, împlinită viață interioară, întâlnește un tânăr autodidact și cu suflet mare care vibrează la toate nefericirile lumii. Se iubesc, se căsătoresc. El vrea să o salveze, doar normal e să vezi, nu să nu vezi, află tot ce poate afla un autodidact despre orbi și orbire, găsește un medic dispus s-o opereze. Medic aflat în dublă și durabilă criză, părăsit de multișor de soție și, fostă glorie a lumii medicale, ieșit acum din circuitul științific. Soțul vrea să-și fericească soția, medicul vrea să dovedească, lui, confraților și fostei soții, că încă mai poate, doar fata nu vrea nimic, dar nici nu e întrebată. Operația reușește, fata începe să vadă câte ceva, dar echilibrul ei s-a dus, frumoasa viață lăuntrică e definitiv bulversată, căsnicia asemenea, el pleacă în Abisinia să-i ajute pe alți năpăstuiți ai sorții, ea ajunge la ospiciu și se reinstalează în lumea numai de ea știută, medicul revine la sticla de *Jameson*, vremelnic abandonată.



Șerban PAVLU.

Acesta e subiectul spectacolului ***Molly Sweeney***. Facerea de bine cu anasâna. Relativitatea noțiunii de fericire. Relativitatea noțiunii de normalitate. Himera unei a doua șanse. Umanitatea și suferința ascunse în adîncul oricărui imbecil ori decăzut. Eșecul oricărei intervenții care tulbură organicitatea. Ca nu cumva să scăpăm ideea, ea e redundant reluată într-o povestire a tânărului care se dăduse odată de ceasul morții să salveze de la pieire, strămutându-i, o pereche de bursuci care, îndărătnici, s-au întors imediat la vizuina inițială. *Déja vu* și cu deznodământ previzibil.

Cam asta îmi închipui că aș fi spus, dacă aș fi citit doar acest text compus din trei monoloage imbricate. Din fericire, nu l-am citit, ci am văzut spectacolul montat de Alexandru Dabija. De fapt, e mai corect spus „spectacolul jucat de Lelia Ciobotariu, Șerban Pavlu și Victor Rebengiuc". Pentru că e un spectacol integral de actori, în care regizorul a știut să fie discret, reținut, econom (muzică nu e, nici nu e nevoie) și să nu iasă în evidență, să se pitească în spatele actorilor și al scenografiei (decor redus la minimul necesar, un panou pe toată lățimea scenei cu un joc de alb-negru obsedant și obositor care se încadrează perfect spectacolului). Nu îmi e defel clar ce l-a împins pe Alexandru Dabija să aleagă acest text prea puțin dramatic, prea puțin ofertant pentru un regizor, dar a făcut-o și ce a ieșit e frumos. E un spectacol dificil, pentru că nu e ușor să joci singur, în porțiunea ta de scenă bine delimitată, să nu primești energie de la partener, să arzi singur. Iar actorii sunt, fiecare, impecabili. Dacă Victor Rebengiuc e în nota lui obișnuită, adică foarte bun (mă-ntreb dacă e ceva ce nu-i iese!), Șerban Pavlu a fost pentru mine o surpriză extrem de plăcută. Cred că e prima oară când îl văd făcând un rol atât de întins și nuanțat. În contrast cu personajul dezabuzat al medicului, el are vervă, energie, umple scena, e plin de viață și de bune intenții, e duios și ridicol. E drept că uneori mi s-a părut că nu-și stăpânește vocea, dar, în totul, face un rol excelent, un personaj care se ține minte. Piesa de rezistență a spectacolului e, evident, partitura lui Molly. Pe care Lelia Ciobotariu a lucrat-o cu neasemuită finețe și firesc. Reușește să nu aibă nici o notă falsă, nu stoarce lacrimi, nu cere compasiune, e blândă, dar nu monotonă, inteligentă, plină de umor, discretă și izbutește să atingă – și să transmită – o intensitate a trăirii care suplinește lipsa de dramatism a montării.

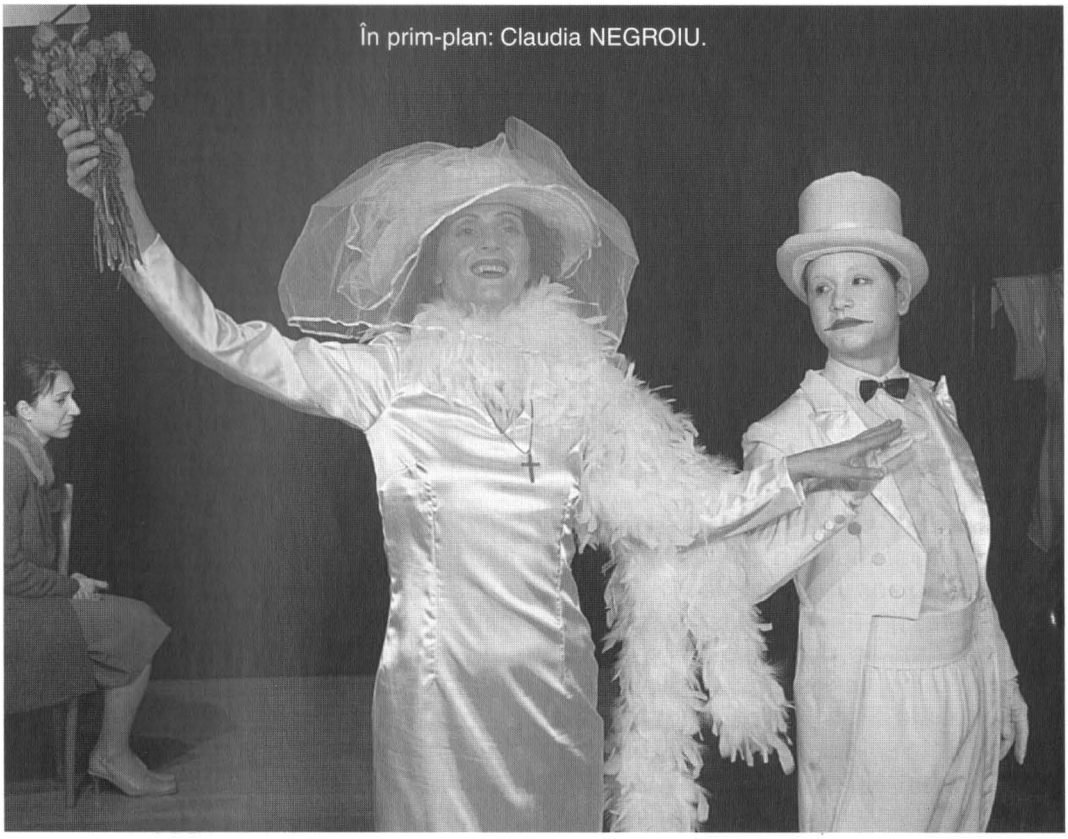
Nu sînt un fan al acestui tip de teatru nedramatic. N-aș zice că îmi doresc multiplicarea unui experiment ca *Molly Sweeney*. Recunosc însă că spectacolul e bun și merită văzut.

Teatrul Bulandra, în coproducție cu Proiect Replica – Molly Sweeney **de Brian Friel. Traducerea: Cristian Ionescu. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Andu Dumitrescu. Cu: Lelia Ciobotariu *(Molly Sweeney)*, Șerban Pavlu *(Frank Sweeney)*, Victor Rebengiuc *(Domnul Rice)*. Data premierei: 23 februarie 2006.**

Marinela ȚEPUȘ

Stop! Mai există ceva...

A trebuit să treacă destulă vreme până să constatăm că, pe lângă structura sistemului teatral de stat, a mai răsărit una, de tip privat, care câștigă tot mai mult teren. Și este foarte bine că putem, în sfârșit, vorbi de câteva companii particulare cu stagiune permanentă, cu spectacole selectate în festivaluri de elită, de fapt, cu



În prim-plan: Claudia NEGROIU.

o activitate remarcabilă în condițiile date. Adică în acelea în care nu există încă prea multe facilități pentru sponsori, adică în acelea în care nu există o protecție reală pentru artiști. (De fapt, ce spun eu *pentru artiști!* Nu există o protecție reală pentru nimeni!!!) Așadar, când auzim că s-a mai înființat o companie teatrală (sau culturală) privată, nu ne rămâne decât să ne bucurăm sincer și să-i urăm să existe cât mai mult timp.

Cu zece ani în urmă, în 1996, a luat ființă Fundația Societa Club UNESCO. Obiectivele sale erau, după cum aflăm din materialele puse la dispoziție: *promovarea valorilor culturale românești, crearea și consolidarea unei piețe de artă vizuală românească contemporană, cu deschidere concretă spre arta europeană.*

Un proiect special al Fundației l-a constituit **Târgul Internațional de Arte Vizuale**, denumit generic TIAV. Acesta a propus expunerea și vânzarea unor opere de artă aparținând mai multor genuri de creație. Desfășurat, toamna, la București, el cuprindea diferite secțiuni: artă plastică (pictură, sculptură, grafică), artă decorativă, teatru, producție de film, producție TV, fotografie, design, arhitectură, caricatură și multimedia.

În 1997, este înființată Compania de Teatru **Gestual Art**, ce avea să participe la fiecare ediție a Târgului Internațional de Arte Vizuale.

Astăzi, *Gestual Art* este o companie profesionistă de teatru, care a reușit să se impună folosindu-se de mijloace de expresie precum: teatrul, pasul de step, pantomima, dansul, muzica.

Flash sau Cai verzi... Întâmplări breze!, Miți și Piți și *Step 100%* sunt spectacole ce au fost prezentate în festivaluri naționale (Sibiu, Arad) și internaționale de teatru (Canada, Egipt).

Acum, în spațiile generoase ale noii sale clădiri, Fundația Societa Club UNESCO inițiază o etapă nouă a existenței sale. Având în componență: Compania de teatru *Gestual Art,* Galeria de artă contemporană *TIAV Gallery* și *Jazz Club Societa*, aceasta oferă, pe lângă activitatea de impresariat, o gamă tot mai largă de servicii, ca: organizarea de evenimente, de expoziții de artă fotografică, artă plastică, artă decorativă, spectacole.

Ultima premieră a companiei *Gestual Art* a fost ***Edith***, spectacol semnat Mălina Andrei (scenariul, regia și coregrafia), un nume deja reprezentativ pentru noile generații de creatori. Mai cunoscută în calitate de coregraf (a colaborat cu regizori români importanți), din când în când, Mălina Andrei dorește să realizeze și producții de autor. Cele mai multe dintre acestea atrag atenția publicului și a criticilor. Se recunoaște în ele o căutare de sine a artistei, încercarea de a-și găsi propria identitate, propriul stil.

În acest context, putem spune că *Edith* constituie un caz special. Mălina Andrei o distribuie în rolul titular pe Claudia Negroiu, ea însăși coregrafă cu veleități regizorale și actriță. O asociere cât se poate de bizară, dacă ne gândim la orgoliile și sensibilitățile artiștilor, dar care s-a dovedit a fi benefică în totul. Descoperim, pe parcursul reprezentației, pe lângă știutele calități ale Claudiei Negroiu și pe aceea de cântăreață. Ea nu mimează, ci trăiește viața cunoscutei șansonetiste Edith Piaf. Cu toate ale sale. Joacă, dansează, cântă de-a adevăratelea. Într-un spațiu elegant, nu foarte mare, dotat (și) cu o scenă minusculă, Claudia Negroiu trece, prin avatarurile uneia dintre cele mai complicate vieți din câte au existat vreodată, cu dăruire și o teribilă putere de convingere. Deși începe greu, putând părea, în primele cinci minute, numai o însăilare, spectacolul ne cuprinde mai apoi, captivându-ne. Scenariul încearcă să redea cele mai importante evenimente trăite de Edith Piaf. Doar trei actori (Claudia Negroiu, Dana Porlogea/ Ioana Bercaru, Răzvan Dragu) sunt meniți a interpreta o sumedenie de roluri. Și reușesc. Un spectacol realizat cu multă sensibilitate și gust, cu multă poveste, cu multă muzică și cu multă mișcare. Se joacă pe scenă și printre mese. Ca spectator, te simți cuprins în mijlocul evenimentelor. Este imposibil să nu te impresioneze măcar trei–patru momente. Sigur că poți remarca unele lungimi, sigur că ar fi putut lipsi înșiruirea primilor iubiți ai artistei (fiecare cu povestea aferentă!), mai puțin sau deloc cunoscuți, sigur că e greu ca, vreme de două ore, să arzi mereu la intensitate maximă... Însă, dincolo de aceste neajunsuri, spectacolul are coerență, are emoție, are stil. Stilul care începe s-o caracterizeze pe Mălina Andrei. Dar și stilul care începe s-o caracterizeze pe Claudia Negroiu, în calitate de interpretă totală. Nu știu dacă cele două creatoare vor face foarte des o echipă; cea pe care au făcut-o cu prilejul realizării acestui proiect este, însă, de admirat. În plus, nu putem decât să admirăm tenacitatea și forța Claudiei Negroiu de a iniția, de a promova și de a susține o companie particulară ca *Gestual Art.*

Compania Gestual Art – Edith, **scenariul, regia și coregrafia: Mălina Andrei. Scenografia: Aurel Pătrașcu. Aranjament muzical: Vasile Malic. Cu: Claudia Negroiu, Dana Porlogea/ Ioana Bercaru, Răzvan Dragu. Data premierei: 19 martie 2006.**

Andreea DUMITRU

Cluj-Napoca

Ritualuri de purificare

Teatrografia lui Mihai Măniuțiu începe în 1977, cu *Oedip salvat* de Radu Stanca, pe scena IATC. După trei decenii, regizorul se întoarce, într-un spectacol realizat la Teatrul Maghiar din Cluj, la acest mit fundamental, „recitindu-l" din perspectiva lui Sofocle. Dar așa cum era de așteptat, el adaptează originalul, insistând mai puțin asupra figurii exemplare a eroului și mai mult asupra „ambianței" în care se consumă tragedia acestuia.

Intervențiile regizorului pe textul tragediei ***Oedip Rege*** sunt, totuși, minore, sesizabile mai ales în finalul aporetic, rezolvat ca un stop-cadru asupra momentului de climax al ororii. Orice sugestie de soteriologie este astfel exclusă, ca și relativa destindere pe care o presupun, la Sofocle, cererea de surghiun a lui Oedip și apariția fiicelor sale.

Puține alte trupe ar fi fost în măsură – asemenea celei de la Teatrul Maghiar din Cluj – să capteze și să degaje, fără a irosi nici un grad din temperatura înaltă, insuportabilă aproape, pe care o imprimă Mihai Măniuțiu acestui discurs circular, fără ieșire, despre suferința absurdă a individului care își ignoră vina, fiind împiedicat, astfel, să și-o asume. Ignorarea identității sale reale și, de aici, neputința lui Oedip de a-și recunoaște amprenta tragică, dublul negativ (la a cărui reconstituire contribuie, totuși, împreună cu celelalte personaje) compun spectacolul unei minți torturate, otrăvite de suspiciune, ezitare, orgoliu, frică, revoltă. Personajul caută sursa răului în exterior, în jurul său, deși toate indiciile îl conduc înapoi, spre propria-i persoană, spre propriul său trecut.

Tocmai pentru a sugera atrocitatea acestui efort al (re)cunoașterii de sine, Măniuțiu își concepe montarea ca ritual obsesiv, hipnotic, al unei purificări imposibile, irealizabile. Sigur că structura repetitivă, de ceremonial poate lăsa impresia autocitării (și e drept, regizorul reia suficiente imagini din alte montări ale sale), numai că, de data aceasta, construcția este lipsită de redundanță, este coerentă și surprinzătoare.

Măniuțiu nu pare interesat de Oedip–„eroul", ci de Oedip–individul-ca-oricare-altul („În tine nu vedem un zeu, ci-un om"). Poate de aceea, Bíró József, interpretul rolului principal, nu se distinge, la prima vedere, de ceilalți actori decât prin gleznele bandajate, aluzie la episodul abandonării pruncului Oedip pe munții Citeron („Oidypous" însemnând „picior umflat", după cum aflăm din versiunea românească a textului, îngrijită de George Fotino). Tensiunea jocului scenic al lui Bíró József îl indică, însă, fără dubiu, ca ax al acțiunii: Oedip-ul său e când temător, când precipitat, când vulnerabil, când sfidător – un individ manevrat și învins de destin.

De la bun început, apăsarea blestemului divin e prezentă, concretizată scenic. Mai întâi, prin imaginea palatului aflat în degradare: ciuma a pus stăpânire pe cetatea Tebei, așa încât „cutia" în care se desfășoară spectacolul (amintind scenografia remarcabilului *Faust* după Marlowe, creat de Măniuțiu) delimitează, practic, o zonă de carantină. Personajele apar istovite de lupta cu un virus

BÍRÓ József și KÉZDI Imola.

necunoscut, rezistent (semnificând, firește, boala lăuntrică pe care o ignoră „orbul" Oedip: „Nu vezi că-n tine-i răul?", îl apostrofează Tiresias). Rând pe rând, *Creon* (Salat Lehel), *Vestitorul* (Orbán Attila) și membrii corului intră în scenă, spălați/purificați de ploaia sugerată sonor, apoi își șterg trupurile goale, îmbracă haine negre și primesc antidotul injectat chiar de regină. Interpretată de Kézdi Imola, *Iocasta* e o apariție stranie, nu atât o soție, cât o *mater dolorosa*, bolnavă și îndoliată, palidă și scuturată de friguri, de parcă virusul cumplitului adevăr i-ar fi fost inoculat cu mult timp înainte.

Măsurile luate pentru a preveni contaminarea par, însă, simple gesturi simbolice, ineficiente în fața morții. Răul continuă să se insinueze, proliferând precum iedera care acoperă zidurile palatului, amenințând să înăbușe acest spațiu impur (de altfel, nu e lipsit de importanță că, în spectacolul lui Mihai Măniuțiu, Păstorul, cel ce aduce informația menită să îl condamne definitiv pe Oedip, se află în scenă de la bun început, camuflat într-un mulaj de ghips, „performanță" pentru care actorul Galló Ernő merită să fie mai degrabă aplaudat decât compătimit).

Cele două piane aurite, patul alb (simbol al nunții incestuoase și, în egală măsură, targă de spital), ligheanele și sticlele cu lapte – fiecare element aflat

în scenă se poate supune unei interpretări ambivalente, fiind speculat ca atare. Laptele este, de altfel, și cel mai substanțial dintre acestea, prezent, în primul rând, pentru virtuțile sale profilactice, curative (nu scria Barthes, în *Mitologii*, despre funcția „cosmetică" a acestui lichid, care „leagă, recuperează, vindecă"?). Acționând ca antidot al molimei, folosit și pentru libații, laptele se prelinge pe trupurile actorilor și pe scenă, închegându-se precum varul aruncat peste cadavrele din gropile comune și devenind, astfel, în egală măsură, un simbol al morții. La fel de legitimă este, însă, pentru spectacolul lui Măniuțiu, interpretarea pe care Gaston Bachelard o dă acestui lichid cu funcție simbolică și rituală, în eseul său despre „apă și vise": laptele e un element feminin prin excelență, e „apa maternizată". Așadar, elementul purificator trimite simultan la aspectul impur al maternității: incestul. Semnificațiile nu se epuizează aici: laptele are și valoare inițiatică, este simbol al cunoașterii și al nemuririi, și, de ce nu, „aliment" predilect al Sfinxului, care îl soarbe, avid, din strachinile așezate direct pe scenă.

Un element de surpriză față de versiunea lui Sofocle este însăși prezența Sfinxului ca „personaj", excepțional interpretat, cu senzualitate, dar și cu forță, de actrița Skovrán Tünde. Monstrul feminin se află pe scenă, încă de la începutul reprezentației, captiv în capsula sa transparentă, îngropat tot mai adânc printre seringi de unică folosință. Atunci când irumpe din temnița sa, Sfinxul întreține relații de o sexualitate agresivă cu Oedip și cu Iocasta, secvențe care par să ilustreze coșmaresc replica reginei, deliberat accentuată în montarea lui Mihai Măniuțiu: *„În vis, mulți s-au văzut cu a lor mamă-n așternut"*.

Totuși, cea mai neașteptată intervenție operată de regizor în raport cu textul lui Sofocle îl vizează pe Tiresias, prorocul bătrân și orb, dus de mână de un copil. De aici, poate, și ideea dedublării personajului, al cărui rol este preluat de doi clovni cu chipurile pictate în verde. De ce tocmai această culoare, predominantă și în decorul vegetal conceput de Cristian Rusu? O motivație tentantă găsim, de pildă, în *Dicționarul de simboluri* al lui Chevalier și Gheerbrant: „Verdele păstrează o caracteristică stranie și complexă, care ține de dubla lui polaritate: verdele mugurului și verdele mucegaiului, viața și moartea. Este imaginea adâncimilor și a destinului". Nu e de mirare, atunci, că dublul clovnesc întruchipat de Hatházi András și Sinkó Ferenc, actori mobili, versatili, impun un Tiresias ludic, dar într-un sens „rău", sfidător (Măniuțiu confirmă, în eseul *Redescoperirea actorului*, atracția sa pentru clovn ca „agent al deriziunii și instabilității"). Cei doi actori întâmpină publicul în foaierul teatrului, jucând un soi de prolog mut, pentru ca apoi să puncteze reprezentația prin intermedii comice, a căror temă principală e sexualitatea, luată în răspăr. E, de asemenea, cât se poate de evidentă complicitatea clovnilor cu Sfinxul, pe care îl extrag din starea de prostrație și îl implică în jocul lor cinic, perfid. Triumviratul acesta pune în mișcare, la modul concret, mecanismul destinului – carusel de păpuși supradimensionate, forme aparent lipsite de conținut, din a cărui forță centripetă, este limpede, Oedip nu se poate salva.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Oidipusz Király/Oedip rege **de Sofocle. Adaptare de Visky András după traduceri de Babits Mihály, Csengeri János și Csiky Gergely. Regia: Mihai Măniuțiu. Decor, costume: Cristian Rusu. Cu: Bíró József, Kézdi Imola, Salat Lehel, Hatházi András, Sinkó Ferenc, Orbán Attila, Galló Ernő, Skovrán Tünde, Balla Szabolcs, Fogarasi Alpár, Laczkó Vass Róbert, Szűcs Ervin. Data premierei: 5 aprilie 2006.**

Mircea MORARIU

Ce ar fi fost dacă?

Scrisă într-o primă formă în 1974 și rescrisă în 1993, după ce teatralitatea i-a fost verificată în câteva montări, piesa **Travestiuri** de Tom Stoppard e – și folosesc termenul, oricât de antipatic mi-ar fi acesta – de evidentă factură *postmodernă*. Procedeul utilizat de dramaturg e, în bună măsură, comparabil cu cel din *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți*, adică exploatarea productivă a relației dintre ceea ce Genette numea hipotext și hipertext. Primul e aici celebra comedie *Ce înseamnă să fii onest* (acesta e titlul consacrat de spectacologia românească și nu înțeleg de ce Ileana Alexandra Orlich a preferat, în traducerea apărută în 2004 la Editura Unitext, varianta – mai fidelă – e drept, a titlului englezesc, *Importanța de a fi onest*), iar personajul care permite jocul dintre realitatea istorică și ficțiunea dramaturgică, ce înseamnă însuși mecanismul care stimulează progresia dramatică și problematizarea acesteia e Henry Carr. Acest necunoscut asigură legătura cu alte personaje într-adevăr celebre, precum James Joyce, Tristan Tzara ori Vladimir Ilici Lenin, care sunt plasate în prim-planul piesei. Dar Carr nu e nicidecum un personaj cu o existență inventată. Într-o lungă serie de „precizări", fără lectura cărora cred că e imposibil să sesizezi mesajul de profunzime al textului, precizări valorizate de spectacol prin varii mijloace preponderent vizuale, valorizare făcută cu riscul de a-și

Foto: Nicu Cherciu

Ovidiu CRIȘAN și Cornel RĂILEANU.

reduce plaja de adresabilitate, montarea fiind una de factură elitistă ce se adresează unui public cultivat, Tom Stoppard ține să menționeze că Henry Carr este o „figură autentică", tot la fel de autentică precum Lenin, Tzara ori Joyce. Fost soldat, rănit în timpul Primului Război Mondial, Carr a fost detașat să lucreze la Consulatul din Zürich, tocmai în perioada în care James Joyce, în calitate de agent teatral, dorea să întocmească distribuția pentru un viitor spectacol cu piesa lui Wilde. Lui Carr, „tânăr înalt și prezentabil" care mai jucase ca amator în câteva spectacole, i-a fost încredințat rolul Algernon Moncrieff. Cu toate că premiera a fost un triumf , între proaspăta vedetă în devenire și cel ce se pregătea să scrie *Oameni din Dublin* a apărut o divergență de natură pecuniară care s-a aflat la originea conflictului primar al piesei *Travestiuri.* Spun „conflict primar" tocmai deoarece e cât se poate de limpede că Stoppard nu s-a mulțumit să scrie o comedie oarecare. Dramaturgul a făcut din necunoscutul Carr centrul polarizator al piesei sale, îl aduce pe scenă ca „un domn în vârstă care locuia în continuare la Zürich", dar care a ratat șansa de a dobândi un loc în istorie. În lunga didascalie de la începutul actului I, Stoppard subliniază că „cea mai mare parte din acțiune are loc în memoria lui Carr, ce se întoarce în timp în perioada Primului Război Mondial".

Această sumă de precizări sunt fundamentale pentru deslușirea felului în care regizoarea Mona Chirilă a întors cu minuție pe toate fețele textul, i-a scos în lumină sensurile directe și referențiale, i-a relevat particularitățile de construcție, structura metaforică, situându-l într-o perspectivă culturală, dar și de filosofie a istoriei care îi îmbogățește sensurile. Altfel spus, precizările în cauză sunt utile pentru evaluarea modului în care e reordonată în spectacolul de la Teatrul Național din Cluj materia dramatică, altminteri stufoasă, și pentru stabilirea supratemelor montării. Precizările și didascalia citate sunt poarta prin care se pătrunde în universul unei piese de un barochism acuzat, dar și factorii ce duc la coagularea temelor și ideilor care concentrează complexitatea de probleme morale, sociale și politice pe care le ridică spectacolul. Mona Chirilă se dovedește puțin interesată de latura comică a partiturii și tocmai de aceea cred că a decis eliminarea din dramaturgia spectacolului a secvențelor ce reiterează o situație comică din *Ce înseamnă să fii onest.* Identificând multitudinea de capcane, ambiguitatea voită, chiar o anumită lipsă de măsură ce particularizează textul și care, necontrolată, s-ar fi putut dovedi fatală reprezentației, regizoarea favorizează o grilă de lectură centrată asupra relevării raporturilor dintre om și istorie, asupra responsabilității ce îi revine fiecăruia dintre noi în gestionarea jocului istoriei, mai ales atunci când printr-un teribil și neașteptat capriciu al sorții ești în fața unor întâlniri decisive, când, pe cont propriu, poți să iei hotărâri ce ar fi de natură să influențeze soarta întregii omeniri. De aici, caracterul profund politic al spectacolului clujean, de aici, densitatea sa ideatică, de aici faptul că nucleul lui tensional se menține ca atare preț de aproape trei ore, de aici, sensul său moral.

Bătrân, bolnav, vegheat de vechiul său servitor Benett (jucat de Cristian Rigman), Henry Carr (meritoriu, cu relief interpretat de Cornel Răileanu) își recapitulează, în ceasurile de dinaintea morții, existența marcată de două experiențe fundamentale. Cea obsesivă a războiului, ocazie pentru regizoare de a sugera în mai multe rânduri existența unei umanități traumatizate, dar și cea a întâlnirii accidentale nu doar cu „originalele" personaje ce au fost Tristan Tzara și James Joyce, dar mai cu seamă cea care va deveni obsesivă pentru viitorime, sinonimă cu zămislirea experienței comuniste, Vladimir Ulianov, surprins în ultima parte a exilului său elvețian. Vedem un Lenin agitat, dornic de acțiune, atins de mania epistolară, alcătuitor de planuri utopice, cu poză bine aleasă, interpretat în stilul citatului ușor caricatural de Ovidiu Crișan, la

reuşita rolului o contribuţie demnă de semnalat, având machiajul conceput de Melania Ursu. Lui Carr i-ar fi fost la îndemână să pună în funcţiune trăgaciul pistolului său, să oprească astfel mersul trenului blindat, să-şi exercite cu adevărat misiunea de soldat la scara mare a istoriei. Nu a făcut-o, iar consecinţele cunoscute sunt rememorate în spectacol graţie recursului la multimedia, dar şi cu ajutorul inspiratei ilustraţii muzicale alese de Corina Sârbu. Spectacol născut sub imperiul neliniştii pentru soarta lumii, *Travestiuri* ar fi putut eşua într-o demonstraţie de tip didactic. Din fericire, nu se întâmplă aceasta tocmai datorită faptului că regizoarea îi imprimă montării o latură pronunţat onirică, obţinând o pendulare nuanţată între real şi ireal, favorizată de ceea ce ea însăşi consideră a fi, într-un argument reprodus în caietul de sală, „exerciţii de punere în scenă" ori „un delir de imagini şi citate, o parodiere avangardistă, de o neautenticitate asumată, care aspiră spre un sens autentic, natural, direct". Aşa se face că până la urmă *Travestiuri* e un spectacol grav ca tonalitate, dar deopotrivă echilibrat şi bogat în surprize plăcute. Caracterul ambiguu, jocul „dublu", pendularea între adevăr şi mască, între real şi plauzibil, comprimarea situaţiei tragice într-o grimasă ori o parodie sunt calităţi ale montării imposibil de disociat de existenţa unui montaj specific, de alternanţa momentelor tragice cu cele burleşti, de trecerea rapidă de la meditaţia filosofică implicită la farsă, de la crisparea dureroasă la hohotul de râs sugrumat. Or, pentru ca acest montaj caleidoscopic născut de mintea lui Carr să fie unul plauzibil şi funcţional, era absolută nevoie de o disciplină riguroasă, de minuţie nu doar din partea regizoarei, ci şi din partea tuturor interpreţilor. Lui Dragoş Pop *(Tristan Tzara)* şi lui Ionuţ Caras *(Joyce)* li s-a solicitat să confere concreteţe vizuală unor personaje care, în cazul de faţă, nu sunt caractere în accepţiunea tradiţională a termenului, ci mai curând simboluri, idei, iar contribuţia acestor doi tineri actori la reuşita spectacolului se cuvine menţionată şi apreciată. Tot la fel cum e de remarcat aportul Mariei Seleş, cu intuiţie aleasă pentru rolul Nadia, nimeni alta decât Nadejda Krupskaia. Textul rostit de personaj provine aproape în totalitate din *Memories of Lenin.* Referentului textual i se asociază în chip fericit efortul Mariei Seleş de „a-şi face personajul" în sensul imperativ pe care Jarry îl dădea acestui deziderat. Ramona Dumitrean, Angelica Nicoară, Cătălin Codreanu, Rareş Stoica, Cătălin Herlo, Virgil Müller, dar şi Maria Munteanu (aceasta din urmă în apariţii de efect chiar dacă lipsite de cuvinte) contribuie la reuşita unui spectacol pe care îl percep ca pe un act regizoral în centrul căruia se află textul şi actorii.

Elisabeta POP

Dowidania, Lenin, good bye, Joyce, au revoir, Tzara.

Scrisă în urmă cu 3o de ani (când a fost şi reprezentată la Teatrul Aldwych, într-un spectacol marca Royal Shakespeare Company) şi revăzută apoi pentru noul spectacol din 1993,al aceluiaşi teatru, la Barbican, piesa, admirabila piesă-eseu a lui Tom Stoppard, ***Travestiuri***, reuşeşte să le dea întâlnire pe scenă celor

trei personalități ale frământatului secol XX: Lenin, James Joyce și Tristan Tzara. Originală idee și nu mai puțin original demers dramatic. Și dificil, în același timp.

Spectatorul, chiar cel obișnuit cu trăsnăi teatrale și mai și, privește nedumerit în caietul-program al teatrului, citind distribuția. Ce să caute cei trei laolaltă? Oare chiar s-au întâlnit cândva?

Ei bine, autorul, ființă iscoditoare și scotocitor prin biblioteci, a făcut o descoperire uluitoare și anume că, aflându-se toți trei în același timp în Elveția, s-ar fi putut întâlni din sau nu din întâmplare. Câte nu aranjează el, destinul... Documente serioase (Memorii despre Lenin și despre Nadejda Krupskaia, de pildă) și chiar o întâlnire cu bătrâna doamnă Carr, ultima soție a lui Henry Carr, cel în jurul căruia se adună toate personajele, dovedesc fără tăgadă că la Zürich s-au întâmplat multe, dar și mai multe *s-ar fi putut întâmpla*, așa că el, atotputernicul creator de teatru, a inventat restul...

De altfel, Stoppard a folosit cum a știut mai bine prețioasele informații oferite de Richard Ellmann în cartea sa *James Joyce*, pe care o numește „superbă". Despre ce e vorba? Locuind la Zürich, Joyce, pe atunci un fel de agent teatral, a avut misiunea să caute actori pentru o reprezentație de teatru, obligatoriu o piesă englezească și interpreți buni în limba engleză. Henry Carr, funcționar la Consulatul englez, a acceptat să joace rolul lui Algernon din piesa lui Oscar Wilde *Ce înseamnă să fii onest*. Interpretarea a fost un adevărat triumf, dar, ca să nu ne îndepărtăm prea mult de lumea culiselor teatrale, după premieră, a început scandalul, au fost discuții și chiar procese pentru bani și jigniri greu de suportat de ambele părți. Drept care, Joyce se va răzbuna mai târziu, aducându-i pe cei care l-au supărat – ca personaje negative, desigur – în celebrul său roman *Ulise*.

Tom Stoppard a adăugat celor citite, alte numeroase documente legate de revoluția rusă, multă inteligență și, fără îndoială, remarcabilul său talent de dramaturg. Ce a ieșit din acest neobișnuit amalgam, din athanorul celebrului scriitor, am văzut: o lucrare teatrală importantă dificil de montat, dar fermecătoare în ineditul ei. Piesa a fost publicată la Editura Unitext (redactor Elena Popescu) în admirabila traducere a profesoarei Ileana Alexandra Orlich. Mona Chirilă, recunoscută pentru curajul cu care abordează texte grele, nesperiindu-se de dificultăți de ordin literar sau tehnic, a apelat la această piesă ca la o provocare, surmontând cu un curaj pe care suntem datori să i-l admirăm, toate dificultățile.

O cronică nu are menirea să scotocească însă în „bucătăria" unui spectacol, prin urmare, nu vom mai insista pe alte amănunte, cu toate că, mie una, care am stat ani buni în partea cealaltă, ca să zic așa, în teatru adică, mi se pare și drept și interesant să se consemneze, pentru viitorime, numeroase amănunte și chiar greutăți întâmpinate de creatorii unui spectacol.

Regia folosește foarte ingenios două spații de joc: biblioteca și dormitorul lui Carr. De altfel, bătrânul Carr, în pijama, în patul său confortabil, însoțit permanent de Bennett, fidelul său servitor, retrăiește, în starea de somn și semitrezie, toate evenimentele, unele de o importanță capitală, în care sunt implicate personajele. Condiție generoasă, ofertantă, în care el redevine tânăr, nu fizic, ce rost ar avea, ci ca etape ale vieții sale, așa încât el devine și personaj implicat și martor în acțiunile legate de Revoluție, de instituira celebrului curent *DADA*, sau la nașterea romanului ce a revoluționat lumea literară.

Spațiul oniric, odată stabilit, îți oferă infinite posibilități de joc, neîncorsetându-te. Așa se face că în visele și de ce nu în coșmarurile lui Carr intră, pe rând, și călușarii români, ca o aluzie la originea românească a lui Tristan Tzara, și soldații – obsesii ale morții obligatorii (însoțiți de un cântec tulburător, intitulat chiar *Eu sunt soldat*, în interpretarea unei trupe rusești, parcă „Piatnițki") și Lenin cu suita lui de soldați ruși care au în bagajele cu ce se duc spre casă și perne și plăpumi, dar și ceasuri, obsedantele obiecte furate de pretutindeni de armata rusă, care parcă și-a măsurat și astfel timpul de stăpânit lumea. Intră și ies din visul lui Carr frumoasa Gwendolen, sora lui Carr (Ramona Dumitrean), ale cărei scene de amor „furat" cu Joyce sunt elegant ferite de vulgaritate, actrița demonstrând nu doar frumusețe, ci și talent. Ea aduce o anume frivolitate și senzualitate, o feminitate care încălzește oarecum răceala și uscăciunea cărților pe care, atât ea cât și Cecily (căreia îi dă chip scenic cu aplomb Angelica Nicoară) le manevrează pentru a-i ajuta, chipurile pe marii bărbați să-și scrie operele... în fond fiind mai degrabă două gâsculițe cu pretenții de intelectuale.

Amândouă actrițele joacă bine și oarecum complementar, și-au înțeles corect personajele și, mai ales, au priceput ce-a vrut să comunice regizoarea.

Am cuvinte de laudă și pentru Maria Seleș care, se vede, a studiat îndelung figura celebrei Nadejda Krupskaia, soția și colaboratoarea lui Lenin. Pentru noi, cei care am citit și am văzut zeci de filme cu și despre cei doi (până la intoxicare) ar fi fost mai ușor s-o portretizăm cumva, dar actrița e mai tânără așa că a compus, ajutată de regie, un chip-sinteză al activistei comuniste, entuziaste fără măsură, căreia îi adaugă piperul ironiei, nu mai mult decât trebuie.

Maria Munteanu are un rol mic, ea e femeia cu căruciorul, un citat din celebrul film al lui Eisenstein *Crucișătorul Potiomkin*, dar e atât de pătrunsă de importanța momentelor revoluționare, atât de migălos își urmărește fiecare apariție, încât nu-ți permite nici s-o uiți, nici s-o omiți. O secundează, cu mai mică convingere, Renate Heidel *(Femeia misterioasă)*.

Pentru rolul principal, cel al lui Henry Carr, Mona Chirilă a apelat la unul dintre „greii" trupei, actorul Cornel Răileanu. Jocul lui, atent îndrumat de regie, sobru și nuanțat, a clarificat multe din nedumeririle posibile, limpezind scene ce-ar fi putut fi confuze, cel puțin pentru spectatorii care nu sunt îndeajuns de familiarizați cu epoca și cu celebrele personaje. Jocul său e elegant și de o modernitate conținută, fără excese demonstrative, deși unele părți din partitura sa generoasă i-ar fi permis s-o facă.Într-un fel, el devine regizorul întâmplărilor scenice, impunând măsură și echilibru. Relațiile sale imaginare sau reale cu personajele-statui sunt complet diferite de cele cu femeile, de pildă, sau cu Bennett.

Actorul joacă detașat, cu umor și ironie, un personaj real, a cărui biografie s-a intersectat, întâmplător sau nu, cu pitorești figuri ale lui Tzara sau Joyce, într-o vreme când ei nu erau cunoscuți, ci începeau să devină... dar și cu Lenin, despre care noi știam că a fost un rafinat intelectual, dar iată-l coborât de pe soclu, ca un activist îndoctrinat, cu sensibilitate redusă pentru muzica cultă, un demagog găunos, altoit pe un trup plin de beteșuguri, o minte bolnavă și periculoasă. Cum spune cineva, cu umor, „dacă Lenin nu s-ar fi născut, n-ar fi trebuit inventat!".

Bună cunoscătoare a suprarealismului, dovedită, Mona Chirilă a construit scenic o imagine a lui Tzara, așa cum îl știm noi românii: jemanfișist, teribilist, extravagant, cu aerul ușor golănesc și dezabuzat. Mie mi s-a părut bine distribuit actorul Dragoș Pop și bine îndrumat. El joacă doar aparent neglijent, arborând aerul unui tip care face totul cu lejeritate: felul cum rupe bucățelele de ziar ca să croiască cu o pereche de foarfece un sonet de... Shakespeare, cum le amestecă el în pălărie, dozarea atentă a efectelor, felul cum comunică într-un mod labirintic cu personajele celelalte ni-l apropie și ni-l recreează, chiar dacă unora dintre noi ni s-ar fi părut că a arătat altfel.

Lenin, interpretat de Ovidiu Crișan are chiar și fizic bune asemănări, dar, mai ales, aduce acea ferocitate bine mascată a acestei figuri comuniste care a schimbat, ca dintr-un capriciu, soarta omenirii, a unei părți a acesteia. Aparițiile de grup, cu Nadejda și soldații, cu alți ideologi, falși gânditori, aventurieri care au păcălit o lume cu teoriile lor păguboase, au ceva (proiecțiile din fundal sunt de notă mare) din filmele sovietice care nouă, care pe noi, cei mai bătrâni, ne-au intoxicat exact cum se face acum cu filmele americane pline de un alt fel de violență.

Ionuț Caras a găsit, chiar și vestimentar, o notă aparte pentru Joyce, inspirată desigur de personajele celebrului său roman. Cu alte cuvinte, a încorporat în personajul atât de contradictoriu și câteva ticuri și trăsături ale altor personaje, unele chiar antipatice, așa cum este și el nu de puține ori. Infatuat, el ne aduce aminte, dintr-un alt timp, că, în vreme ce unii n-au făcut nimic, fiind, precum Carr, simpli funcționari, el a „«comis» un roman ca *Ulise*". Nu depășește însă măsura, controlând atent fiecare apariție, găsind chiar câte o undă de umor în unele scene ce ar fi putut fi mai lipsite de substanță vitală.

O compoziție bună face și Cristian Rigman, Bennett al său fiind un tip de servitor înrudit cu fidelul Firs cehovian: devotat și posesiv totodată, el este ocrotitorul nu doar al unui funcționar, ci și păstrătorul unei anumite ordini care s-a tot pierdut cu timpul.

În spectacolul, său Mona Chirilă a reușit să alcătuiască o realitate teatrală din imagini combinate. Cu fantezie și umor, dar și cu oarecare triștețe, cu obida creatorului de a vorbi prea târziu despre pericolul unor prezențe malefice în viața noastră, regizoarea, ajutată evident de doi artiști, scenograful T.Th. Ciupe – decor și Cristian Rusu – costume, și secundată atent de o ilustratoare muzicală dăruită cu har (Corina

Sârbu) a semnat un spectacol temeinic, spectacol ce se adresează deopotrivă cunoscătorilor ceva mai acasă cu epocile şi cu personajele livreşti, ţinând seama totuşi că tinerii de azi se informează rapid pe internet, uitând astfel „gustul" lecturii.

Teatrul Naţional Cluj-Napoca – Travestiuri **de Tom Stoppard. Traducerea: Ileana Alexandra Orlich. Regia: Mona Chirilă. Decoruri: T.Th. Ciupe. Costume: Cristian Rusu. Ilustraţia muzicală: Corina Sârbu. Machiaj: Melania Ursu. Cu: Cornel Răileanu *(Henry Carr)*, Dragoş Pop *(Tristan Tzara)*, Ionuţ Caras *(James Joyce)*, Ovidiu Crişan *(Lenin)*, Cristian Rigman *(Bennett)*, Ramona Dumitrean *(Gwendolen)*, Angelica Nicoară *(Cecily)*, Maria Seleş *(Nadia)*, Virgil Muller *(Un general rus)*, Maria Munteanu *(Femeia cu căruciorul)*. Data premierei: 18 februarie 2006.**

Dacă mă iubeşti, fă-mi hatârul...

Am început aşa, pentru că pur şi simplu aş fi vrut să-l întreb pe prietenul meu Tompa Gábor, regizor pe care-l stimez şi pe care-l socotesc un mare artist, aşa, în stil caragialesc, să-mi facă hatârul să-mi explice de ce a avut el nevoie să facă în **Scrisoarea pierdută** o distribuţie „pe invers"?

Eu cred că nu din teribilism... Dar, dacă voi începe să explic cât pot eu mai savant cum l-a apropiat el pe Caragiale de Ionesco, risc, poate, cine ştie, un răspuns şugubăţ în genul celui dat de regretatul Vlad Mugur în legătură cu dublul rol oferit lui Dellakeza la Craiova în spectacolul Pirandello. După îndelungi presupuneri, unele mai „intelectuale" decât altele, pe care maestrul le-a ascultat atent, dar mustăcind, a decretat cu un aer jucăuş: nu, dragilor, l-am distribuit aşa pentru că n-am mai avut alt actor...

Cine ştie ce mi-ar răspunde Gábor la întrebare? Poate, pur şi simplu, l-a deranjat (şi n-ar fi primul!) că are un repertoriu în care nu poate distribui actriţele trupei, or, într-un teatru, după alte câteva spectacole – vezi *Woyzeck*, de pildă, admirabilul *Woyzeck!*, în care femeile nu prea au ce juca – directorul, de data asta directorul Tompa, a fost nevoit să găsească o soluţie. Şi a găsit-o.

Pe mine una m-a amuzat ideea, deşi auzisem înainte cârtitori care se întrebau retoric: „ce l-a apucat pe Tompa să propună o asemenea trăsnaie"?... O fi trăsnaie, nu ştiu, poate, dar eu una am decretat categoric, după ce am văzut spectacolul, că dramaturgul nostru naţional, genialul nostru Caragiale, dacă are noroc să cadă pe mâini bune, e mai actual decât cea mai actuală comedie contemporană.

Atunci la ce bun să-mi mai pun întrebări inutile şi să caut răspunsuri? Am acceptat convenţia şi am urmărit un spectacol fermecător, chiar dacă mi s-au părut mult mai adecvat distribuite femeile în celebrele roluri de bărbaţi, decât Bács Miklós, uşor supraponderal, transpirat şi parcă mai puţin în largul lui... în rolul Coanei Joiţica, „damă bună"... Trebuie să recunosc însă că n-au fost puţine momentele în care tocmai aceste, hai să le spun neajunsuri ale interpretului – de altfel un actor excelent al trupei maghiare – au constituit o sursă inepuizabilă de haz.

Dacă tot am spus că spectacolul trebuie judecat cu măsuri obişnuite, nicidecum cu rigla feministă sau, şi mai rău, cu una didactică, să purced a spune ce-am văzut.

SKOVRÁN Tünde şi KALI Andrea.

În primul rând, repet, trupa lui Tompa mi se pare una dintre cele mai bune din ţară, ba, poate chiar cea mai bună din acest moment: mai omogenă, mai plină, doldora de vedete însă fără vedetisme, ceea ce înseamnă că, indiferent ce joacă, dramă, comedie, cabaret chiar sau melodramă, actorii sunt antrenaţi şi fac faţă cu brio oricăror partituri.

Este meritul exclusiv al lui Tompa Gábor că a reuşit să aducă trupa la acest grad înalt de performanţă.

Şi acum, despre spectacol. Aşa cum spuneam, dacă mi-aş axa judecăţile pe ideea, oricum valabilă, că, îndrăgostit, ba chiar expert în teatrul ionescian, Tompa ştie, ca noi toţi de altfel, că rădăcinile teatrului respectiv se află în comediile lui Caragiale, aş încerca să caut – şi aş găsi destule – momentele ionesciene din comedia caragialeană. Dacă însă rămân la ideea că unui regizor căruia îi spune ceva teatrul lui Eugène Ionesco nu se poate să nu aibă afinitate şi pentru Caragiale, am afirmat, cred, mai exact ce gândesc.

Tompa a distribuit 14 actriţe şi vreo 12 figurante în rolurile binecunoscute. Fetele, în pantaloni bine croiţi şi cu părul strâns sau lăsat lejer pe spate, nu păreau câtuşi de puţin travestiţi/te, ci aduceau bine cu femeile de pe strada clujeană a anului 2006, frumoase, elegante, grăbite spre slujbele lor importante de directori, economişti, contabili, înalţi funcţionari, profesori, medici sau avocaţi. Ce-i drept, Bács nu aducea cu una dintre fragedele frumoase ale oraşului, gata să sară de gâtul vreunui Columbeanu... şi el bine trecut de 40 de anişori. Dar de ce nu, mi-am spus, într-o lume fără identitate precisă, o lume în care persoanele-personaje se aneantizează, o lume ea însăşi aneantizată, indivizii au, trebuie să aibă acea „vocaţie interşanjabilă", nu? Despre această capacitate a personajelor vorbeşte savant şi convingător şi profesorul V. Fanache într-o carte, prin urmare...

În acest timp românesc, regizorul a găsit destule puncte comune cu lumea lui Caragiale: toată nebunia și vânzoleala din camerele Parlamentului, goana după funcții politice și beneficiile ce decurg din ele, corupția, intrigile, hoția și chiar crima, mătușile miliardare, demisiile spectaculoase, demascările, toată tevatura din partide, scandalurile de la Conservatori și de la UDMR, izbucnirile naționaliste ale ungurilor, cărora le răspund cu ifosele de rigoare cei de la România Mare, toți vorbind, urlând chiar în numele „bietei țărișoare, ajunsă, vai, pe mâna hoților, a borfașilor și a coloraților", toate acestea și încă multe altele vin în sprijinul viziunii acut contemporane a regizorului.

Observația lui Ionesco – aceea că românii, deci și eroii lui Caragiale „sunt nebuni după politică", că sunt, de fapt „niște cretini", iar ziarele (mai ales cele de scandal) au devenit „hrana întregii populații", ziare, care, la drept vorbind, „sunt scrise de niște idioți spre a fi citite de alți idioți" – constituie un fel de moto al spectacolului clujean. Desigur, poate să pară dură această observație și ea nu vrea să generalizeze, dar, dacă ne gândim bine, lucrurile stau în multe privințe așa... sunt destui gazetari de duzină, inculți și superficiali care scriu după ureche, alergând numai după știri de scandal.

Într-un spațiu alb, ultracurat, alienant (cu W.C.-uri la vedere, multe, de unde deducem că...), gândit de talentatul și rafinatul T.Th. Ciupe, au să se petreacă lucruri destule „curat... murdare", iar prezența unui copil care aude și vede totul este poate singurul punct optimist din această comedie tristă. Pentru că, așa cum spune criticul Mircea Iorgulescu parcă, am râs destul, a sosit vremea să ne mai și punem dacă nu pe plâns, cel puțin pe... întrebări despre ce mai însemnăm în universul acesta, după un secol și mai bine de când ni se potriveau perfect ironiile și săgețile satirice ale genialului nostru dramaturg.

În fond, toată vânzoleala binecunoscută – chiar dacă organizată, paradoxal, cu ordine și eleganță de regizor în spațiul amintit – vorbește cum nu se poate mai limpede despre ACEST timp din România, despre noi așa cum încă suntem și nu reușirăm să ne schimbăm în o sută de ani, cel puțin în punctele esențiale: o lume rapace, leneșă, meschină, pusă pe căpătuială rapidă, ipocrită, lașă, gata să accepte orice compromis, o lume găunoasă, măcinată de vicii și de imoralitate, o lume vicleană, rea, greu de acceptat... o lume, ei bine, da, iresponsabilă și fără respect pentru legi și cutume... o lume cu indivizi prea mulți ușor de manipulat și de corupt.

Trupa feminină, admirabilă, susține cu energie... bărbătească certă toate partiturile. Nici nu știi pe cine să apreciezi întâi și-ntâi. Începe totuși cu Kézdi Imola: interpreta a găsit infinite nuanțe pentru... *Cațavencu*, căruia, culmea, îi aduce, pe lângă trăsăturile cu care l-a înzestrat autorul, o notă în plus, un farmec pe care ea, actrița, ca femeie de data asta, a simțit că-l poate avea, structural, Cațavencu, el care nu e musai antipatic, dimpotrivă, poate fi chiar suspect de simpatic...

O secundează cu farmec, pe rând, Kali Andrea, un *Tipătescu* frumușel și simpatic în ticăloșia lui, iubitor cu măsură dar atent la farmecele unei Zoițici care-l cam dărâmă când îi sare în brațe... Skovrán Tünde compune cu artă chipul unui *Trahanache* deloc credul, ci, mai degrabă interesat codoș... Kántor Melinda este senzațională în *Dandanache*, o mască a prefăcătoriei, un pezevenghi, șmecher, un profitor, mereu cu ochii în patru, prefăcându-se doar obosit de drum și de clopoței... altminteri, atent la tot ce mișcă... Laczó Júlia *(Pristanda)* este o apariție plină de haz, trăsăturile polițaiului interesat de micul ciubuc fiind exact prinse de actriță, iar travestiul din timpul alegerilor e de mare haz. În cuplul

Farfuridi–Brânzovenescu, Panek Kati și Albert Csilla trezesc admirație și provoacă instantaneu râsul, fiindcă știu cum să apară și, mai ales, cum să dea replicile, într-o tonalitate de ridicol perfect. Aceeași impresie de siamezi, prompți în reacții identice, o produc *Ionescu* și *Popescu* (Vindis Andrea și Csutak Réka); *Popa Pripici* (Kató Emőke) e doar o caricatură a unui popă de provincie, iar Albert Júlia aduce o femeie bătrână din schițele caragialiene. Grupurile alegătorilor au personalitate, costumele (inteligent și cu rafinată, subtilă pricepere, create de Carmencita Brojboiu) și intervențiile lor, strict dirijate, creând doar impresia de busculadă, de haos, dar toate, bine dozate, lasă exact impresia de lucru elaborat și gândit la milimetru.

Bács Miklós, în costumul lui de culoarea oului de rață, pare mai puțin convins că e o *Zoe*... bărbată, ci, dimpotrivă nu de puține ori caută ticurile femeii senzuale, fatale chiar, pe care uneori le și găsește, spre bucuria publicului care pândește momentele hazlii, uitând chiar de ridicolul unor situații, fiindcă, orice s-ar spune, publicul vine să râdă, nu să se emoționeze de seninătatea personajelor, mai ales că nu cred să fi citit blândul eseu al lui Nicu Steinhardt. În rolul *Cetățeanului turmentat*, Boldizsár Emőke face o foarte bună figură – abordând parcă masca unei fete de la țară – cu ochii mereu măriți, atent la tot ce mișcă, niciodată destul de beat pe cât s-ar bănui, mai degrabă lucid și puțin viclean și el, sau poate doar ceva mai atent la cei din jur. Există în spectacol chiar și un *corifeu* (Györgyjakab Enikő), a cărui funcție este de a interveni benefic în momente-cheie, ale acțiunii. Personajele se mișcă uneori lent, alteori agresiv, uneori parcă plutesc, alteori se îmbulzesc cu mare știință, mișcarea lor fiind fin coordonată de coregrafa Vava Ștefănescu. Iar momentul în care alegătorii cad în... plasă sau în „somnul cel de moarte", lucrurile se petrec tot într-un ritm trepidant, impecabil rezolvat coregrafic.

Publicul a râs, de altfel, pe tot parcursul spectacolului, apreciind deopotrivă comicul nenumăratelor situații, comicul special de limbaj, de unde deducem că traducerea este una foarte bună, dar și fantezia regizorului și nu mai puțin capacitatea actrițelor de a juca cu atâta aplomb și naturalețe arhicunoscutele personaje, cărora ele le-au oferit siluete noi, refuzând să imite, să maimuțărească pe marii interpreți care, de-a lungul timpului, le-au dat viață.

Cred că această variantă a *Scrisorii pierdute* le-ar fi plăcut și lui Caragiale și lui Ionesco, amândoi cu un spirit ludic extrem de pronunțat și admirând sincer căutările substanțiale, nu formale. Fiindcă ceea ce a reușit Tompa nu se datorează în nici un caz schimbării... de sex – că tot se poartă, nu? – ci profunzimii analitice, modalităților scenice ce țin de modernitatea conținutului, de adaptarea formelor la acesta și nu invers.Un spectacol fermecător, al cărui umor sănătos e contracarat fericit de o gravitate ce ține sigur de responsabilitatea și de viziunea regizorale. Bravo!

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – O scrisoare pierdută **de I.L.Caragiale. Dramaturgia: Visky András Regia: Tompa Gábor. Decor: T.Th. Ciupe. Costume: Carmencita Brojboiu Coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Skovrán Tünde *(Tipătescu)*, Kántor Melinda *(Dandanache)*, Kali Andrea *(Trahanache)*, Panek Kati *(Farfuridi)*, Albert Csilla *(Brânzovenescu)*, Kézdi Imola *(Cațavencu)*, Vindis Andrea *(Ionescu)*, Csutak Réka *(Popescu)*, Laczó Júlia *(Pristanda)*, Albert Júlia *(O femeie în vârstă)*, Kató Emőke *(Popa Pripici)*, Bács Miklós *(Zoe)*, Mányoki Bence *(feciorul)*, Boldizsár Emőke *(Cetățeanul turmentat)*, Györgyjakab Enikő *(Corifeul)*. Corul cetățenilor turmentați: Halmen Krisztina, Bíró Eszter, Benedek Ágnes. Fracțiunea lui Cațavencu: Madaras Júlia, Mezei Gabriella, Bándi Johanna. Fracțiunea lui Farfuridi: Vajna Noémi, Pethő Anikó, Nagy Eszter, Darvas Beáta, Kovács Tímea Aletta, Domokos Erika. Data premierei: 8 ianuarie 2006.**

O poveste trist-melancolică

Ideea regizoarei Varga Ibolya, de a scrie ea însăşi un text de spectacol, nu e nouă, dar e benefică, observ de fiecare dată, cel puţin pentru că oferă un pretext sensibil diferit de cel pe care-l oferă un text, ca să zic aşa, finit. Regizoarea şi-a construit un text poetic, o poveste a cărei originalitate se găseşte, paradoxal, în câteva, nu puţine, poveşti ale altor popoare. Motivul poate l-om mai fi întâlnit undeva, dar felul cum a fost el tratat în spectacol i-a adăugat tandreţe şi duioşie. Şi totuşi...

N-aş vrea cu nici un chip să se interpreteze cele ce voi spune, ca un fel de cronică de... cârcotaşă, deşi, iată, cred că tocmai textul este cel de care m-am îndoit după primele 20 de minute.

M-am convins, adică, de faptul că, deşi ştie mai bine ca oricine ce anume şi cât dintr-o poveste înţeleg copiii, autoarea a comis, totuşi, o piesă excesiv literară (sau literaturizată?) conţinând şi nu puţine cuvinte dificil de înţeles, iar ca regizoare n-a avut puterea să „ajusteze", ca să zic aşa, textul.

S-ar putea ca nici scenograful (Epaminonda Tiotiu) să nu fi înţeles perfect cărei vârste se adresează spectacolul, sau pur şi simplu organizatorul spectacolelor poartă vina principală că, într-o duminică dimineaţa, eu una am asistat la un spectacol în faţa unei săli arhipline cu copii foarte mici care, în marea lor majoritate, n-au prea înţeles nimic din poveste, mai mult chiar, una dintre mame a exclamat supărată, la sfârşit, „Ce mizerie, domnule, să-i întristeze pe copilaşi!"

Acum, drept să spun, s-ar putea ca tinerele mame, după o săptămână în care şi-au văzut copiii pe fugă, să fi dorit cu ardoare să petreacă cu ei, la teatru, o dimineaţă veselă... Nu ştiu, bănuiesc doar că n-ar fi vrut să-i ducă la o poveste tristă. Corect mi se pare să se precizeze pe afiş cărei vârste îi este destinat spectacolul cu pricina.Asta ca să se evite reclamaţiile ulterioare care, nu-i aşa, la români nu se prea primesc...

Dar ia să vedem cum a fost spectacolul...

La deschiderea nevăzutei cortine, ne aflăm în faţa unei mese dreptunghiulare pe rotile, iar în spatele ei, un ecran cu un desen pe care zărim Munţii Albaştri spre care se va îndrepta ieduţul, blândul animăluţ al cărui drum plin de peripeţii ni-l face tot mai simpatic.

Actorii, îmbrăcaţi în superbe costume albe cu mici dantelării aplicate rafinat, au totuşi, atunci când îşi mişcă personajele animate pe masa lunguiaţă, aerul unor chirurgi.

De fapt, copiii simt perfect şi rostesc cu glas tare dacă ceea ce văd le seamănă cu ceva. Aşa se face că unul dintre copii a întrebat-o încet pe mămica lui dacă tanti şi nenea îl operează pe... ied, actanţii părând nişte chirurgi ceva mai sofisticaţi.

Numele actorilor le vom consemna cu plăcere pentru cât de serios şi sensibil şi-au executat partiturile: Frunzina Anghel, Ramona Atănăsoaie, Dana Bonţidean, Călin Mureşan. Ei au rostit textul frumos şi cu emoţie, fiind mereu atenţi la ritmul spectacolului. Muzica, bine aleasă tot de către regizoare; a fost, pe rând, lirică, domoală, nevoia câtorva contrapuncte însă făcându-se simţită pe parcursul spectacolului căruia, trebuie să spun, i-au lipsit să nu zic poantele sau micile momente vesele, ci măcar necesarele detaşări ironice.

Personajele animate, executate din carton, mi s-au părut prea mititele și destul de inexpresive pentru a putea fi bine văzute până în fundul sălii teatrului, sală pe care o găsesc nu tocmai adecvată acestui gen de spectacole.

Dacă ar fi să găsesc un atribut potrivit acestui spectacol, aș rosti cuvântul *gingășie*, dar, dacă mi s-ar cere să-i găsesc un cusur, aș spune *lirism excesiv* în detrimentul simplității unei povești ce-ar fi trebuit să fie mai puțin melancolică și ceva mai optimistă.

Dar să sperăm că, aflându-se la început, Varga Ibolya va înțelege cam ce fel de piese așteaptă copiii de la autori și regizoarea, la rândul ei, cam ce fel de spectacole așteaptă copiii de la Tatrul PUCK.

P.S. Toate laudele se cuvin secretarei literare Daniela Vartic pentru – foarte frumos redactate și documentate, în condiții grafice de invidiat – caietele-program, atât cel al Sărbătoririi semicentenare, cât și cele ale Festivalului Internațional sau ale spectacolelor curente. Și,nu în ultimul rând, directoarei Mona Chirilă, eminentă regizoare, care a adus în teatrul de păpuși seriozitate și cultură, profesionalism și evidentă dorință de înnoire.

Teatrul de păpuși PUCK, Cluj – Poveste de iarnă, **scenariu de Varga Ibolya. Regia: Varga Ibolya. Scenografia: Epaminonda Tiotiu. Ilustrația muzicală: Varga Ibolya. Cu: Frunzina Anghel, Ramona Atănăsoaie, Dana Bonțidean, Călin Mureșan. Data premierei: 17 ianuarie 2006.**

Roxana CROITORU

Lectură corectă

Regizorul Petre Bokor (stabilit în Canada) revine pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, cu una dintre cele mai aplaudate comedii bulevardiere contemporane, ***Scandal la Operă*** (*Lend Me a Tenor)* de Ken Ludwig.

Tradusă în șaisprezece limbi și jucată de la premiera absolută (1985), până în prezent, în peste douăzeci și cinci de țări. Autorul ei a fost încununat cu Premiul *Olivier* pentru cea mai bună comedie, cu Premiul *Tony* și alte importante premii ale criticii.

Foarte bine scrisă, piesa nu se supune decât unui imperativ, acela de a amuza publicul. Cavalcada situațiilor se succede în ritm îndrăcit, supuse fiind realizării surprizei comice în primul rând, totul dezinvolt, cu claritate, pentru ca publicul să urmărească cu interes și fără efort acțiunea. Într-un cuvânt, comedie caracterizată printr-o accentuată convenționalitate și teatralitate.

Încurcăturile sunt acceptate ca verosimile de public, din rațiuni de amuzament; la fel și muzica, producătoare de iluzie (altfel foarte bine alese arii celebre din opera italiană, interpretate de nu mai puțin celebrul tenor Pavarotti).

Acțiunea nu e complicată, dar strânsă, dinamică. În elegantul apartament al unui hotel dintr-un oraș de provincie american este așteptat pentru spectacolul serii, *Otello* de Verdi, un important tenor italian.

Vedeta sosește cu întârziere, agită spiritele și dezlănțuie cavalcada situațiilor-surpriză, quiproquouri, travestiuri, calambururi într-o îngroșare comică caricaturală.

BOÉR Ferenc și GALLÓ Ernő.

Prioritatea revine evenimentelor, acestea de regulă polarizează interesul publicului. Mersul acțiunii pune în cauză pasiuni și caractere, este asigurat prin manevre de fapte și situații. Personajele, cu aspect de marionetă, nu au o individualitate proprie, mai bine zis sunt schematizate și îngroșate cu mare relief în enorm, de unde reiese caricatura, efectul comic.

Distribuția, abil aleasă, susține contrastul: tenorul italian *Tito Merelli* (Hatházi András), bărbat impunător, e înlocuit în spectacol – după ce a consumat o supradoză de somnifere și se presupune că a decedat – de un modest corist pirpiriu și obedient, *Max* (Galló Ernő), aspirant la mâna fiicei directorului Operei. Și comicul coristului e dus mai departe în relație cu fiecare dintre personaje – cu directorul autoritar și impulsiv (Boér Ferenc), cu fiica acestuia *Maggie* (Györgyjakab Enikő), ce-l depășește cu un cap, pe care o adoră, ș.a.m.d. Interpretările sunt fără cusur: știința și pofta de joc susțin talentul în individualizarea fiecărui personaj.

Spațiul de joc, clar definit într-un decor elegant, ca de altfel și costumele, funcționează supus necesității acțiunii rapide, în care un loc important îl ocupă patul și numeroasele uși ce permit apariția surprizelor.

Și totuși, ce îi lipsește acestui spectacol citit corect și bine interpretat?

Rafinamentul, subtilitatea, misterul pe care le-am admirat pe aceeași scenă cu câțiva din aceiași interpreți în spectacolul de gen, *Crima din strada Lourcine* regizat de regretatul Vlad Mugur.

Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca – Scandal la operă **de Ken Ludwig. Regia: Bokor Petre; dramaturgia: Nagy Noémi Krisztina; decor: Puiu Antemir; costume: Anca Marcu; mișcare scenică: Sinkó Ferenc; conducerea muzicală: Incze G. Katalin. Cu: Galló Ernő *(Max)*, Györgyjakab Enikő *(Maggie)*, Boér Ferenc *(Saundres)*, Hatházi András *(Tito Merelli)*, Kató Emőke *(Maria)*, Szűcs Ervin/Balla Szabolcs *(Liftierul)*, Vindis Andrea *(Diana)*, Borbáth Júlia *(Julia)*. Data premierei: 18 ianuarie 2006 (spectacol văzut în luna aprilie).**

BORBÁTH Júlia și BOÉR Ferenc.

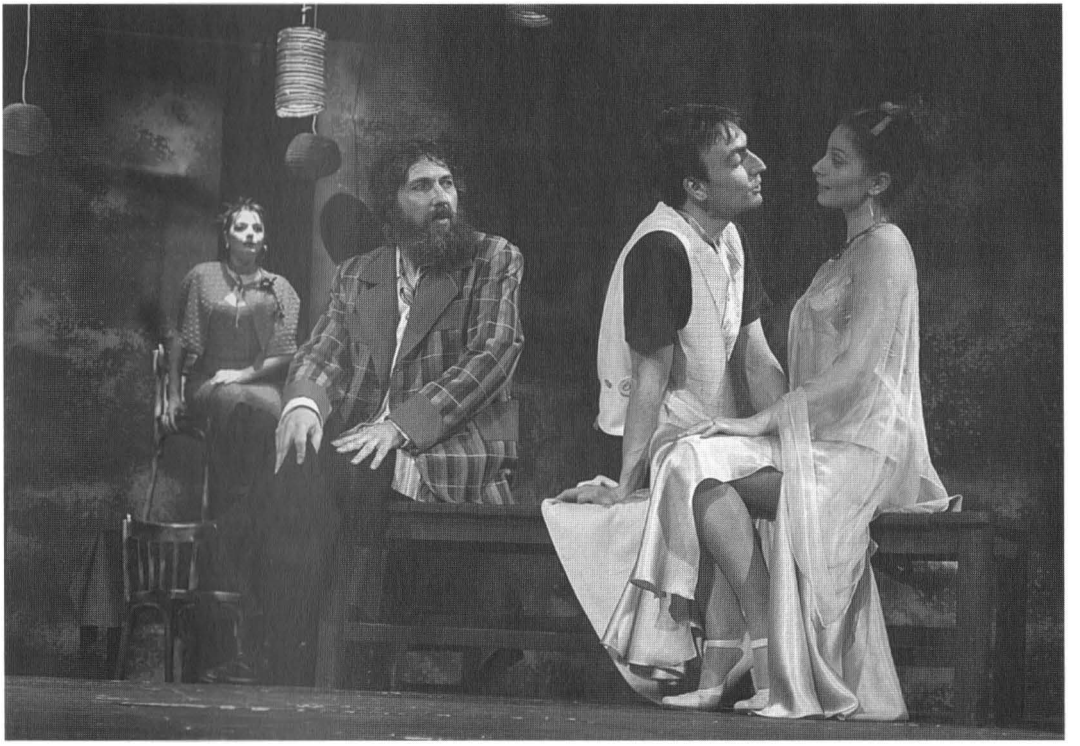
Mircea MORARIU

Constanța

Corupția, contemporana noastră

Ascultând cu luare-aminte replicile din **Revizorul** lui Gogol, așa cum pot fi ele auzite într-o traducere de foarte bună calitate, cu reale virtuți scenice, datorată lui Emil Iordache, traducere utilizată pentru spectacolul regizat de Suba László pe scena Teatrului Național din Constanța, nu se poate să nu fii frapat de extraordinara, dar deopotrivă și dezolanta lor *contemporaneitate*. Răul corupției generalizate, satirizat de marele clasic rus, nu a putut fi cauterizat, mizeria morală, circul tragic al minciunii și al corupției ca mod de existență, incriminat de scriitor în 1835, par a fi în zilele noastre parcă și mai pronunțate. Omul coboară cu o voioșie dureroasă la condiția subumană, hoția dobândește aspecte încă și mai buimăcitoare în spații tot mai ample ce depășesc cu mult colțișorul de Rusie țaristă surprins de dramaturg, hoții și mișeii cu stat de plată și carte de muncă, cu cămăși *Cartier*, costume *Armani*, accesorii aurite, leptopuri și stilouri de lux cu care semnează cecuri cu cifre năucitoare, cu mașini cu geamuri fumurii, înlocuindu-i *con brio* pe cei mult mai puțin rutinați descriși de piesă. De altminteri, sistemul de semne folosit de reprezentație vădește că preocuparea nu cade asupra reconstituirii de tip istorist a unor existențe și a unor întâmplări pitoresc-tragice, ci pe sublinierea ideii că umanoizii satirizați de Gogol nu sunt nicidecum umbră și scrum, ci cât se poate de vii. Versiunea scenică stabilită de regizor (care s-a slujit în acest sens de o adaptare aerată semnată de Kristof Kovács) nu mizează însă pe o contemporaneizare agresivă, pe evidențierea unui *aici* și *acum*, ci pe sublinierea unei *anistoricități* a corupției ce macină elitele administrative indiferent de timp sau loc. Cred că directorul de scenă (despre care aflu că ar veni de la Teatrul „Katona József" din Budapesta) și-a proiectat spectacolul nu ca pe o dezbatere a „cazului Hlestakov", ci a fenomenului „revizorului" a cărui apariție sperie până la demență mutanții care prin cine știe ce perfid joc al sorții au devenit „autorități" și care știu că totul e de vânzare, totul poate fi „reparat" nu prin faptă, ci prin mită, șperaclu de natură să le asigure nu doar eternizarea în funcții, ci chiar promovări aiuritoare. Iar din *anistoricitate*, noi, spectatorii, ar trebui să ne recompunem propria noastră contemporaneitate și să ne decantăm vinovățiile.

Din păcate, foarte puțin din proiect se concretizează aievea în realitatea montării. O montare căreia îi lipsesc argumentele artistice apte să o facă cu adevărat interesantă. Degeaba distribuția e eminamente tânără, câtă vreme rolul Hlestakov e debil susținut de Bogdan Bucătaru, actorul arătând nu doar că rămâne dator față de personaj, ci și că nici nu prea are cu ce să-și plătească datoria, iar rolul Anton Antonovici Skvoznik-Dmuhanovski e schițat cam în fugă de Dan Zorilă, personajul mai având nevoie de multe nuanțe și tușe comice spre a fi cu adevărat convingător. De altfel, mai toți interpreții lasă impresia că și-au lucrat firav, la repezeală, personajele, cronicarului fiindu-i peste poate să aducă în discuție creații consemnabile ca atare. În van, Dobcinski și Bobcinski au suferit operații de schimbare de sex, actrițele Mirela Pană și Diana Lupan rezumându-se doar la a convoca pe scenă un aplomb artificial, în vreme ce aplombul Danei Dumitrescu *(Anna Andreevna,* soția Primarului) e unul specific unei primadone



venită prin transfer de la Operetă. Obiecții pot fi lesne ridicate în cazul fiecărui interpret, singurul care mai înseninează cât de cât atmosfera fiind Bujor Macrin, interpretul lui Osip. Reușite parțiale trec în conturile actorilor Andreea Irimia, Pavel Bârsan, Andrei Cantaragiu și Mihai Smarandache. Dar dacă spectacolul e unul căznit, modest în raport cu resursele comice și de teatralitate ale piesei, principalul vinovat e regizorul, ce nu a izbutit să-i imprime un stil și nu s-a dovedit capabil să-i îndrepte pe actori spre un joc de relație. Fiecare interpret își vede de drumul propriu, un drum anemic, șovăielnic tocmai din pricina absenței îndrumării regizorale de substanță. Decorul semnat de Werner József e unul fără prea mare relief, totuși cu două–trei idei notabile, în vreme ce costumele sunt chiar oarecari, în pofida faptului că poartă semnătura celebră a Doinei Levintza.

În cronica pe care i-a consacrat-o premierei ieșene din 1874, Mihai Eminescu scria: „Râdem și ne întristăm – acesta este efectul piesei lui Gogol". Despre spectacolul constănțean eu pot spune că mi-a oferit puține motive de amuzament, în pofida faptului că, la un moment dat, interpreții dansează pe acordurile celebrei *Polci vesele – „Trich-Trach"*. Pricinile de întristare le puteți deduce din rândurile de mai sus.

Teatrul Național din Constanța – Revizorul **de N.V. Gogol. Traducerea: Emil Iordache. Adaptarea textului: Kovács Kristof. Regia artistică: Suba László. Decorul: Werner Jozsef. Costumele: Doina Levintza. Concepția muzicală: Dorina Crișan Rusu. Cu: Dan Zorilă, Dana Dumitrescu, Andreea Irimia, Pavel Bârsan, Ioana Bârcă, Marian Adochiței, Andrei Cantaragiu, Mihai Smarandache, Mirela Pană, Diana Lupan, Bogdan Bucătaru, Bujor Macrin, Florentin Roman, Răzvan Lupescu, Lăcrămioara Moscaliuc, Daniel Dragomir, Laura Iordan, Cristian Osoloș, Luiza Martinescu, Nicodim Ungureanu, Dumitru Caramitru, Ionuț Poinăreanu. Data premierei: 15 aprilie 2006.**

Marinela ȚEPUȘ

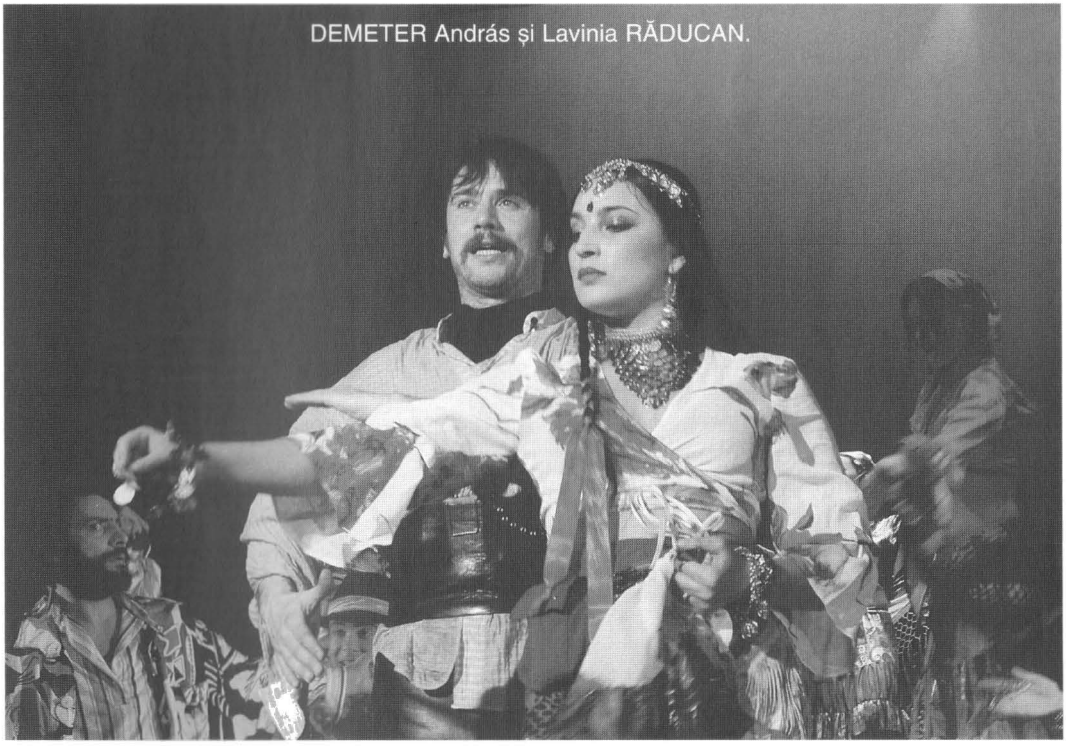
După 30 de ani, cuprinsă de aceeași emoție!

Acum vreo 30 de ani, *Șatra* lui Emil Loteanu îmi încânta adolescența. Un film care îți rămâne, peste ani, agățat de suflet. Sigur că, la 16–17 de ani, exigența este mult mai mică decât la 45. Sigur că, la vârsta aceea, muzica, povestea, frumusețea actorilor precum și jocul lor pătimaș, face chiar mai mult decât împlinirea estetică. Așa că m-am dus cu inima strânsă la premiera Teatrului Național din Constanța, pentru a vedea o versiune scenică a **Șatrei**. Era ca și cum aș fi recitit romanele adolescenței cu ochii celui matur, temându-mă că aș putea găsi o grămadă de cusururi unor lucruri care, altădată, m-au impresionat profund.

Pe de altă parte, cunoscând-o, încă din timpul facultății, pe Beatrice Rancea, regizor talentat, care știe să lucreze cu distribuții mari, care este, pe deasupra, și o excelentă coregrafă, îndoielile mele se atenuau cumva.

Pe parcursul reprezentației, ele au dispărut cu totul. Chiar dacă se merge pe scenariul și muzica de/ din film, creația lui Beatrice Rancea este una originală și spectaculoasă. S-au folosit toate posibilitățile scenice ale teatrului constănțean: turnantă, reflectoare, știngi. Un decor greu, cu punți care se rotesc descoperind mai multe spații, cu garduri și pomi (semnat: Jozsef Werner), foarte sugestiv și utilizat la maximum, suplinește peisajele fabuloase din film, însă a dat, probabil, destulă bătaie de cap regizoarei-coregrafe, care a trebuit să „miște" pe scenă (după aprecierea mea) cam vreo 70 de personaje. Și le-a mișcat cu grație!!! Costumele, foarte colorate (semnate: Liza Panait), încântă ochiul, reprezentând (în sfârșit!!!) ceea ce trebuie pentru un *musical* de calitate. Regizoarea a păstrat în mare atmosfera din film (creată de muzică, de costume și de dansuri), dar spectacolul, petrecându-se într-un spațiu restrâns, a câștigat mult în densitate. Aceasta și pentru că s-a lucrat cu grijă maximă la relații, la nuanțele de interpretare ale actorilor. Sigur că spectacolul se sprijină pe doi piloni principali (*Zobar* și *Rada*), la care se adaugă încă vreo patru–cinci eroi și figurația, figurație care devine ea însăși personaj principal. Beatrice Rancea a avut șansa de a găsi doi actori care să corespundă întru totul cerințelor scenariului și așteptărilor noastre. Demeter András *(Zobar),* artist de mare talent, temperamental și fermecător ne seduce încă de la prima apariție. (Ceea ce nu știam până acum este faptul că, deși venit de la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara, el joacă perfect în limba română.) Evoluția sa, când voit detașată, când tumultuoasă, fără a depăși vreo clipă măsura, emoționează devenind memorabilă. Îl secundează perfect tânăra Lavinia Răducan *(Rada).* Privirile lor, gesturile – când ample, când de o simplitate maximă –, se completează într-un joc strâns, bine dozat, în același timp, pasional, reușind să se decupeze permanent din masa distribuției. Frumoasă, cu ochi scânteietori, foarte mobilă – Rada de acum o concurează serios pe Svetlana Toma, din *Șatra* lui Loteanu. Cât despre Demeter András, nu putem spune decât că l-a întrecut cu mult pe Grigore Grigoriu. Și nu doar în farmec.

O pată de culoare o constituie apariția lui George Călin în Antal. Frumos, atletic, artistul întrupează cu distincție rolul unui boier ungur.



DEMETER András şi Lavinia RĂDUCAN.

Dincolo de aceste evoluţii reprezentative, trebuie să amintim pe cea a masei, care funcţionează ca unul, fiind benefică pentru întreg.

Întorcându-ne la creaţia regizoarei, cu o evoluţie destul de fluctuantă în ultima vreme, putem spune că aceasta este una dintre cele mai reuşite. Respectând în totul regulile genului, ea reuşeşte să facă un spectacol agreabil, în care decorul, lumina, muzica, dansul, interpretarea se armonizează. Imensitatea peisajului este rafinat croit din lumini şi imagini proiectate pe un fundal imens. Este un univers aparte, al unor oameni care nu mai există decât cel mult în memoria noastră afectivă. Însă cred că, la orice vârstă, mai avem nevoie de poveşti care ne vorbesc despre dragoste, orgoliu, iniţiere, moarte, dragostea de dincolo de moarte.

Mai mult, cred că acest teatru, care are în componenţă şi o Secţie de revistă şi „beneficiază" de prezenţa unei creatoare, Beatrice Rancea, cu reale propensiuni pentru teatrul-dans, pentru teatrul-mişcare, ar putea avea măcar două–trei montări de gen pe stagiune. Mai ales că publicul va rămâne întotdeauna deschis la asemenea propuneri. Este un gen uşor digerabil şi, dacă e şi bine făcut, poate cuceri simpatia spectatorilor şi, de ce nu?, elogiul criticilor.

Teatrul Naţional din Constanţa (Compania „Fantasio") – Şatra. **Adaptarea scenică: Beatrice Rancea, Demeter András. Regia şi coregrafia: Beatrice Rancea. Decorul: Jozsef Werner. Costumele: Liza Panait. Muzica autentică ţigănească prelucrată de: Eugen Doga. Regia muzicală: Dorina Crişan Rusu. Light design: Beatrice Rancea şi Cristian Dendiu. Pregătirea muzicală: Lavinia Răducan şi Inga Postolache. Cu: Demeter András, Lavinia Răducan, Liviu Manolache, Mihai Sorin Vasilescu, George Călin, Ileana Ploscaru, Mirela Pană ş.a. Data premierei: 16 aprilie 2006.**

Ruxandra ANTON Iași

Pădurea de esență rusească

Regizorul rus Andrei Dmitrievici Andreev este și profesor la Academia de Teatru și Film din Sankt Petersburg. A montat spectacole în Finlanda și Rusia – la Moscova, Novosibirsk, Omsk, Petrozavodsk, Sankt Petersburg – în Lituania (Riga) – în Uzbekistan (Taşkent) și a făcut turnee în Franța, Belgia, Bulgaria, Olanda, Germania și Elveția. Teatrul Național din Iași, datorită regizorului Andrei Dmitrievici Andreev, a avut privilegiul ca textul marelui dramaturg rus, *Pădurea*, tipărit în 1871, să fie regizat într-o manieră a viziunii teatrale pur rusească. A rezultat o reprezentație realistă, clară, pitorească, într-o bună comuniune cu textul și care nu urmărește ineditul spectaculos, ci relevarea cu precizie a conflictului generat de trei mari coordonate ale vieții: dragostea, arta și banul. Ceea ce este de apreciat în mod special în construcția regizorală e importanța care se dă profilului psihologic al personajelor, lucrul pe dozajul emoțiilor astfel încât ele să facă imprevizibilă rezolvarea poveștii. Un alt element care dă savoare situațiilor comice este o bună și subtilă mânuire a procedeelor *Commediei dell' Arte*. Pentru un spectacol atât de lung, de peste trei ore, se impunea, totuși, o tușare mai pronunțată a momentelor-cheie și a tensiunilor dintre personaje sau eliminarea unor momente plate, descriptive. Pe tot parcursul spectacolului, pădurea capătă noi și noi valențe. Raisa Pavlovna Gurmâjskaia, cea care vinde părți din pădure pentru a-și satisface plăcerile amoroase și mofturile de cochetă decăzută, este exponentul omului care folosește avantajul banului pentru a se minți. Ea cumpără tinerețea și dragostea, dar ce primește ea? Sărăcirea umană. Cei doi slujitori ai Thaliei, Sciastlivțev si Nesciastlivțev, atât de diferiți tipologic, sunt uniți prin autentică iubire pentru artă și atitudine de dezgust față de ipocrizia și fățărnicia celor bogați. Aksiușa, nepoata Raisei, deși o blamează pe aceasta pentru preocupările ei indecente, pentru fățărnicia și zgârcenia ei, nu-și depășește și nici nu-și înțelege propria-i dezumanizare. Banii sunt măsura a tot, ei dirijează sentimentele și comportamentul oamenilor. Nesciastlivțev, impresionat de suferința Aksiușei, îi dă acesteia banii, spulberându-și visul proiectului de teatru, îngenunchind arta în fața iubirii. Regizoral s-a recurs la naturalețea și simplitatea jocului, la scene de grup care să contureze cu fidelitate acea epocă a trecerii de la țarism la capitalism și la un umor sănătos, decurs din situațiile în care sunt puse personajele, fără stridențe nejustificate. Scenografic, intră în viziunea regizorală construcția din lemn nelăcuit a scenei și a mobilierului, gramofonul și samovarul, dar și cortinele-fluture din pânză roșie, bleumarin și alb, folosite la trecerea de la o scenă la alta, pentru a marca un punct culminant sau pentru a tensiona un moment. Total nepotrivite sunt figurinele, traforate din lemn de brad și mult prea mici, a căror prezență inestetică dau o notă de facil spectacolului și chiar eludează importanța pădurii și rolul ei ideatic în context. Costumele de epocă (în culori calde, într-o combinație rafinată de pasteluri, predominând cele bej, verzui și maro) și coloana sonoră (mixaj reușit de muzică tradițională rusească, simfonică, dar și sunete ale naturii) creează ambianța potrivită intențiilor regizorale. Spectacolul nu respiră în actualitate prin tenta teatrală, el intră în conotațiile acelor vremuri, dar temele propuse sunt vizibil

Călin CHIRILĂ şi Doina DELEANU.

actuale şi astăzi, cu atât mai mult cu cât, prin forţa lucrurilor, trecerea la capitalism se repetă, chiar mult mai violent. Ceea ce părea să fie o uşoară deschidere în viaţa unei moşierese, a slugilor ei şi a altor convivi dintr-un ţinut rural, aproape cu discreţie făcută, la adăpostul unui simplu conflict metaforizat în înstrăinarea unei păduri, capătă dramatism şi accente nebănuite odată cu intrarea în scenă a celor doi actori de provincie şi sunt amplificate prin monologul lui Nesciastlivţev, pe fundalul cortinei-fluture roşii care pare să umple scena, moment ce dă poate cel mai frumos contrapunct al spectacolului. Ca şi atunci, şi acum arta rămâne un act al sacrificiului făcut de artişti. Călin Chirilă în rolul lui Nesciastlivţev – un actor ambulant cu vise pentru roluri mari şi predispoziţie către filosofare – dă o alură specială spectacolului, cu pasaje interpretate magistral, cu vitalitate la turaţie maximă şi candoare incredibilă atunci când e nevoie. Împreună cu Doru Aftanasiu creează un tandem de actori, bine şi armonios definit, care dă culoare şi vibraţie spectacolului. De asemenea şi Doru Aftanasiu, interpretându-l pe Sciastlivţev – comediantul cabotin fără vise măreţe, dar de o căldură umană care-i estompează viciile – aduce un comic de bună calitate care înviorează şi pune în contrast ridicolul personajelor ipocrite, cu un comportament apretat de false principii. Doina Deleanu, în rolul Raisei, este o femeie rafinată, plină de farmec, dar şi de ipocrizie, vicleană, cu zâmbet otrăvitor, dar şi dulce duritate, cu emoţie şi trăiri nuanţate, dar şi accente teatrale care-i scad valoarea jocului – poate că ar fi trebuit să-şi folosească şi o doză mai mică de farmec, pentru că există riscul de a fi privită ca întruchipând un personaj lăudabil. O altă actriţă care se evidenţiază, deşi într-un rol de mai mică întindere, este Puşa Darie, ce susţine cu naturaleţe şi mult umor personajul Ulitei. Irina Răduţu Codreanu construieşte o bună partitură jucând-o pe

Aksiușa, cu naivități și candori, cu furii trecătoare și pasiune netrucată. Cosmin Maxim în rolul lui Bulanov – amantul Raisei, mai tânăr decât ea cu zece ani – are o bună prestație în schimbarea registrului comportamental coordonat de metamorfoza condiției lui sociale, cu unele deficiențe în rostirea replicilor și ușoare alunecări în artificial. Nu sunt de neglijat contribuția actoricească a lui Daniel Busuioc și cea a lui Florin Mircea. De neînțeles rămâne schița de personaj neconvingător, aproape desuet a lui Dumitru Năstrușnicu, în rolul lui Piotr – spun asta pentru că ambianța relațională a partenerilor de joc ar fi trebuit să-l susțină. În general, toată trupa de la Iași susține o viziune regizorală unitară și coerentă, fără putința de a-i da și strălucire, însă. Pleci totuși de la acest spectacol cu bucuria întâlnirii unui actor special, Călin Chirilă, dedicat trup și suflet personajului său, pleci cu lumea viselor lui împlinite după întâlnirea adevărată, intermediată de regizorul Andrei Andreev, cu „spiritul" unui personaj.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași – Pădurea **de A.N. Ostrovski. Regia: Andrei Andreev. Scenografia: Axenti Marfa. Cu: Doina Deleanu (Raisa Pavlovna Gurmâjskaia), Irina Răduțu Codreanu *(Aksiușa)*, Liviu Manoliu *(Evgheni Apollonovici Milonov)*, Daniel Busuioc *(Bodaev)*, Constantin Avădanei *(Ivan Petrovici Vosmibratov)*, Dumitru Năstrușnicu *(Piotr)*, Cosmin Maxim *(Aleksei Sergheevici Bulanov)*, Călin Chirilă *(Ghenadi Nesciastlivțev)*, Doru Aftanasiu *(Arcadie Sciastlivțev)*, Florin Mircea *(Carp)*, Pușa Darie *(Ulita)*, Gelu Zaharia *(un boier vecin)*, Silvia Popa *(soția boierului vecin)*, Irina Scutariu *(prietena Raisei Pavlovna)*, Bogdan Matei *(un vecin)*, Nicoleta Ciobanu *(o vecină)*, Ionuț Dumitru *(regizorul teatrului din localitate)*, Brândușa Aciobăniței *(o nobilă)*, Ana Maria Cazacu, Ioana Lefter, Andreea Boboc, Cristina Botnărescu, Vili Volf, Marius Smântână, Panaite Cosmin, Corneliu Laba – studenți ai Academiei de Arte „George Enescu" (slugile). Data premierei: 5 martie 2006.**

Oltița CÎNTEC

Cântec de luptă urbană

Cântec de luptă urbană, așa și-a subintitulat Benoît Vitse, întru lămurire, cea mai recentă montare pe scena Ateneului ieșean din cartierul Tătărași. Așezământul a devenit, involuntar, cea mai mediatizată instituție din ultimele luni, prin scandalul artificial stârnit în jurul *Evangheliștilor* Alinei Mungiu-Pippidi. Alarmiștii se pot liniști: un comunicat de presă anunța, pe 22 martie, ultima reprezentație a controversatei montări. Din fericire, decizia nu are nimic de-a face cu cenzura, ci a fost determinată de lipsa de public. Un argument în plus că fără tam-tamul fundamentaliștilor s-ar fi ajuns mult mai rapid în această situație, pentru că toate producțiile Ateneului rămân în repertoriu atâta vreme cât publicul vine să le vadă. Apoi, epuizate, fac lor altora.

La finele lui februarie, luminile rampei s-au aprins aici pentru un spectacol cu un titlu incitant, inspirat din lirica lui Benjamin Fundoianu: ***Axa pământului trece prin șoldurile tale – cântec de luptă urbană***. Evenimentul a fost popularizat în oraș printr-un afiș foarte reușit, o fotografie sugestivă, cum destul de rar mai vezi pe străzile „dulcelui târg" (s-ar putea să nu mai vedem deloc, întrucât, „sprijinind" cultura, primăria a dat amenzi usturătoare instituțiilor de spectacole – care „îndrăznesc" să-și anunțe astfel producțiile – cu motivația că „murdăresc orașul").

Experiența occidentală, a „culturii de piață" în sensul productiv al termenului, pe care a adus-o, la Iași, Benoît Vitse în bagajele sale, l-a deprins cu ideea că orice nou proiect cu care vii în fața publicului trebuie să fie atractiv, acroșant într-un fel ori în altul. Fie prin originalitatea ideii, fie prin titlu, fie prin tematică, fie prin regizorul care l-a lucrat ori vedetele pe care le ai în distribuție. Nici măcar nu-i un mare adevăr, e o chestiune de „abc" de marketing, dar pe care mulți operatori culturali îl neglijează. Așa se întâmplă că adesea, prea adesea, asiști la producte artistice care nu-ți comunică nimic, sunt moarte. Din fericire, propunerea lui Benoît Vitse are această importantă calitate: e vie. Nu e o punere în scenă perfectă, unică și irepetabilă, dar îți induce o stare estetică și, cel mai important, spune lucruri puțin ori aproape deloc spuse pe alte scene (ieșene).

Scenariul lui Benoît Vitse pornește de la ideea multiplelor conflicte stradale care au animat orașele mapamondului în 2005, transformându-le în adevărate câmpuri de lupte urbane. Despre acestea vorbește spectacolul lui Vitse, despre lumea *underground* a metropolelor lumii. Punctul de plecare nu e o piesă în sensul clasic al termenului, e mai mult un *script*, un desfășurător de momente, căci spectacolul nu e unul fidel unei logici dramatice de tip aristotelic. Este un spectacol-colaj, de teatru-dans, teatru vizual, teatru poetic, *happening*, animat de trei studenți în anul III Actorie (Universitatea de Arte „George Enescu" Iași, clasa Constantin Popa–Octavian Jighirgiu), trupa de *breakdance* Voodoo People, pompierul de la Ateneu, un copil al străzii și câinele lui. O distribuție pestriță, la fel de pestriță ca strada ori cartierul pe care le evocă. Cele câteva inserturi textuale sunt poeme din lirica lui Baudelaire și Emil Brumaru, care se colează perfect pe osatura mizascenei.

Momentele din *Axa pământului trece prin șoldurile tale...* se înșiră ca mărgelele pe ață, rezultatul fiind o superbă podoabă. Fiecare secvență are ritmul ei, fiecare e o altă poveste, fiecare „spune" ceva: despre droguri și despre sexul neprotejat, despre suferință, despre sărăcie și canoane sociale, despre revoltă în general, despre lucruri pe care le știm prea bine, dar pe lângă care trecem grăbiți. Spunerea nu e făcută cu încrâncenare, ci cu lirism, sensibilizând și combustionând esteticul. Sunt secvențe de o frumusețe vizuală răvășitoare, totul fiind lucrat pe sugestie, într-un registru preponderent extraverbal, interpreții punându-și la treabă gestualitatea, corporalitatea.

Lorena Condruț e convingătoare și atunci când recită poeme, și atunci când mesajul ei este exprimat prin dans. Dumitru Rusu și Ovidiu Ivan, mai vechi colaboratori ai Ateneului, au crescut vizibil de la o producție la alta, impresionând prin capacitatea de adaptare la diverse stiluri de joc. Interpretarea lor e plină de vitalitate, de prospețime. Cum cei trei studenți mai au doar un an până la absolvire, teatrele ar trebui să fie cu ochii pe ei! Componenții trupei de *breakdance* nu sunt executanți desăvârșiți ai inconfundabilelor piruete și contorsionări tipice, dar, tocmai de aceea, sunt credibili. Sunt tineri ca aceia de la colțurile blocurilor, din parcuri, traversând o vârstă a multor întrebări fără răspuns, încercând să-și găsească identitatea într-o lume adesea ostilă.

Și, exact ca în viață, tâlcul lansat de acest spectacol e că lucrurile nu se termină întotdeauna cu bine. Revolta are victimele ei colaterale.

Ateneu, Centrul European de Creație Iași – Axa pământului trece prin șoldurile tale-cântec de luptă urbană, **un spectacol de Benoît Vitse. Cu: Lorena Condruț, Ovidiu Ivan, Dumitru Rusu, Radu Constantin și trupa *breakdance* Voodoo People. Data premierei: 26 februarie 2006.**

La Naționalul ieșean se disponibilizează o „vedetă"

N-a jucat o varietate prea mare de roluri, de fapt a strălucit într-unul singur: cel din *Chirița* lui Alecsandri, unde era inegalabil. N-avea trac, nu-l speriau aplauzele sau rîsetele publicului, se simțea în largul lui în văpaia reflectoarelor și în acordurile muzicii.

Numele lui de afiș e **Marcel**, acesta fiind și apelativul la care reacționa. Veleitățile artistice pe care le-a dovedit de-a lungul anilor pe scândura celei mai vechi scene a țării l-au făcut unul dintre cele mai îndrăgite personaje. Tot colectivul îl simpatizează.

Lucru rarisim în lumea teatrului, unde subiectivismul, orgoliile și dorința de succes fac să sară adesea multe scântei. Poate ați ghicit, poate nu: Marcel este un cal. Un cal european, care dispune de toate documentele de identitate impuse de normele UE: are carnet de sănătate, are propriul microcip.

N-a semnat niciodată în statele de plată ale Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași, deși s-a comportat exemplar: n-a întîrziat, n-a ratat nici o intrare, n-a uitat nici o „replică". În conformitate cu legislația autohtonă pentru instituțiile bugetare, Marcel a fost înregistrat în scripte la capitolul „mijloace fixe".

A fost cumpărat, dintr-o sponsorizare, cu 2 milioane lei vechi, în 1999, dintr-un obor. A „prins" rolul și a devenit vedetă datorită unui eveniment tragic. I-a succedat lui Murache, alt protagonist necuvântător, folosit în același spectacol cu *Chirița*. Murache n-a avut un destin prea fericit. A sfârșit furat de geambași și transformat, probabil, în salam. Într-o situație de asemenea forță majoră, a intrat în scenă Marcel, care, fără prea multe repetiții, s-a descurcat la fel de bine ca antecesorul său. Dacă montezi *Chirița* în stil clasic, așa cum e aproape obligatoriu să mizezi pe travesti, tot la fel trebuie să te gândești ca „armazoanca" să-și facă intrarea călare pe un asemenea roib. Marcel a fost alintat de toată lumea încă de la debut. Locuiește confortabil în grajdurile de la maternitatea „Cuza Vodă" și mănîncă numai fân de calitate, preferându-l pe cel cosit din curtea Casei „Pogor". Ce vreți, e o cabalină cu pretenții și cu gusturi rafinate!

Numai că viața în lumea teatrului e grea, iar gloria e trecătoare. Pentru fiecare vine o vreme când luminile rampei se micșorează, apoi se sting. Nu peste mult timp, Marcel va fi scos din scriptele Naționalului. Nu mai e nevoie de serviciile sale. Va fi disponibilizat.

Fiindcă a fost atâția ani devotat scenei, i se caută un loc potrivit pentru odihnă. Poate alte instituții din urbe au nevoie de el. O altă variantă e să-l ia unul dintre angajați care locuiește la țară și i-ar putea purta de grijă. Ar fi un fel de retragere la pensie, în liniștea idilică a satului, după o carieră atât de solicitantă precum cea ...actoricească.

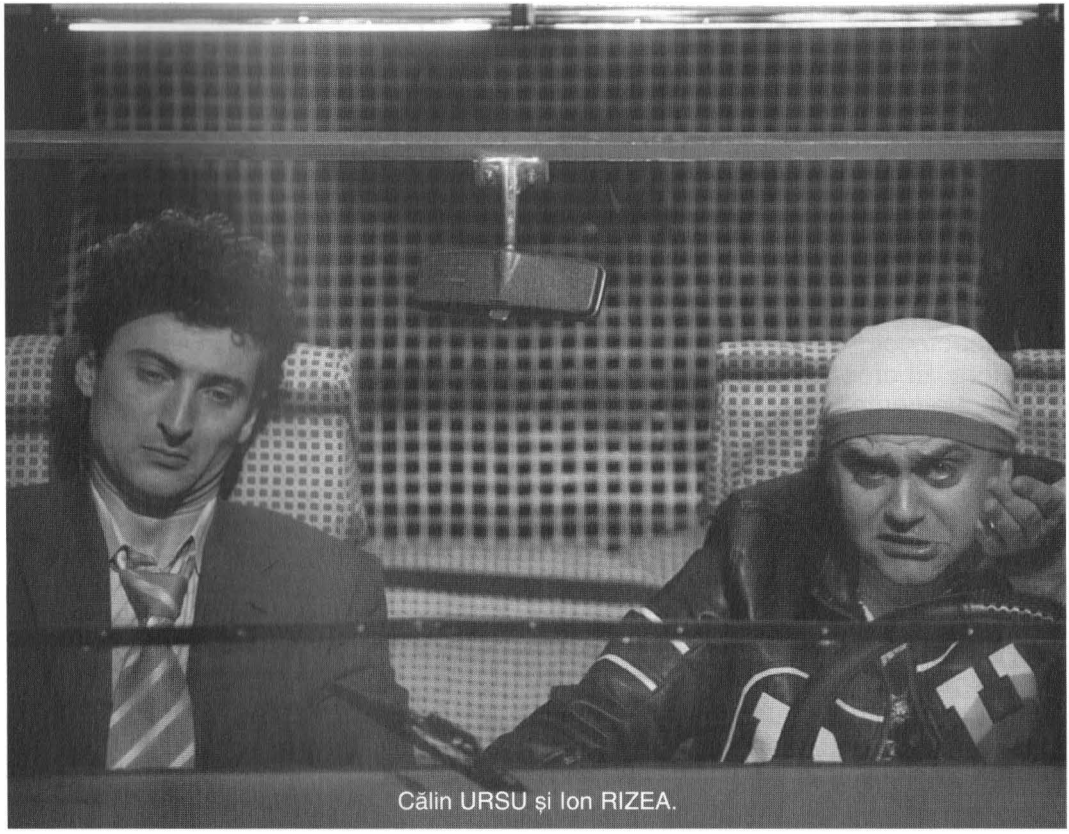
Oana BORȘ

Timișoara

(Auto)stopul unor vieți paralele

Radu Apostol este unul dintre regizorii tineri care pare că și-a definit zona de interes. Face parte din grupul *dramAcum*, carte de vizită ce înseamnă deja asumarea unui direcții. Propria-i opțiune de text de spectacol se subînscrie acesteia, o direcție ce presupune atenția îndreptată către imediat, acel imediat trăit de generația sa cu implicații profunde și ireversibile în destinul fiecăruia. Prag obligatoriu de trecut pentru a putea vorbi apoi, detașat și lejer, despre individualitate. A avea propriul punct de vedere și a-l rosti artistic tranșant este o reacție sănătoasă a unei generații. Atâta timp cât nu confundă problemele „periferici*lor*" cu periferia valorică, întâmplarea brută cu exhibiționismul scenic, realul cu esteticul.

Pentru Radu Apostol, spectacolele: *Doamnei profesoare cu dragoste* de Ludmila Razumovskaia, ce tratează raportul cu autoritatea, aici într-una dintre ipostazele ei aparent inofensive, relația profesor–elev; *Acasă,* pe textul aceleiași autoare, montare realizată cu copiii străzii, despre copiii străzii; *Drept ca*



Călin URSU și Ion RIZEA.

o linie de Luis Alfaro, în care se vorbește despre homosexualitate și SIDA, sunt atitudini clare și comentarii personale despre lumea pe care o trăiește. Căutările sale sunt îndreptate către zona stilistică. Căci este transparentă diferența între ultimele sale două spectacole, *Woyzeck* de Georg Bűchner, realizat în urmă cu doi ani la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, și recenta sa premieră **Autobahn** de Neil LaBute, la Teatrul Național din Timișoara. De la amalgamul stilistic ce arunca textul în direcții improprii, în cazul montării brăilene, la rafinamentul unui spectacol ce lasă textul să se dezvolte între propriile sale deschideri.

Neil LaBute, regizor, scenarist, dramaturg este el însuși perceput ca un exponent al generației sale (n. 1963), foarte apreciat, dar în același timp controversat pentru onestitatea aproape agresivă cu care tratează problemele societății în care trăiește. Dă dovadă de o artă de necontestat a mânuirii cuvântului, a construcției de replică, de o știință a analizei de personaj ce trimite spre minuțiozitatea lucrului la microscop. De altfel, recurge deseori la vivisecții dureroase dar edificatoare pentru nevoia lui de a spune: așa suntem, așa putem fi, așa vom reacționa. O situație banală, un destin obișnuit poate ascunde drame și poate atinge zonele nebănuite ale sensibilității. *Forma lucrurilor* și *Bash. O trilogie contemporană* sunt texte care deja au devenit cunoscute publicului bucureștean (prin producțiile Teatrului fără Frontiere, în colaborarea cu Teatrul ACT).

În *Autobahn*, piesă publicată în 2005, LaBute optează pentru o singură situație pe care o reia în cinci acte, cu personaje diferite. O situație multiplicată (prin banalitatea pe care o conține) și în viața noastră de zi cu zi: mersul cu mașina. Mașina, aici ca spațiu închis ce obligă la apropiere, care manipulează către o atitudine confesivă, refulantă. Loc ce limitează și împinge către interacțiunea, uneori involuntară, între partenerii de drum/viață și lasă a se descoperi idiosincrazii acolo unde ar trebui să existe comunicare și atașament. E un text care surprinde un fragment de realitate frustă dar, în același timp, metaforică, dacă se face extrapolarea către ceea ce înseamnă și aduce, astăzi, societatea în care trăim. Iar atitudinea lui LaBute este una pesimistă, căci fiecare act ce dezvăluie o dramă are un singur sfârșit: accidentul. Rezolvare exterioară ce curmă orice urmă de iluzie că soluția se găsește în interiorul lucrurilor.

Spectacolul lui Radu Apostol este, la rândul lui, o fină îmbinare a realului cu metafora. El creează senzația că viața are o dinamică exterioară, iar noi suntem simple momente în desfășurarea ei. Peste mașina devenită și ea personaj și peste spațiul vast din spatele ei se proiectează continuu imaginea filmată (din mișcare) a unei autostrăzi, fondul sonor al spectacolului fiind și el cel specific mersului cu autoturismul. Imaginea proiectată (de care se uzează atât de mult în ultimul timp și de cele mai multe ori în sine) devine aici semnificantă. Tot astfel, ideea scenografică ce dă personalitate spațiului (o imensă autostradă) este de remarcat, în timp ce concretizarea ei plastică lasă de dorit, surprinzător pentru tânăra dar deja cunoscuta scenografă Alina Herescu.

Mergând pe ideea dramaturgului, dramele personajelor – toate partenere pentru mai mult ori puțin timp în viață, fie în ipostaza părinte–copil, soț–soție, iubit–iubită, sau simpli prieteni – sunt dezvoltate exact în acest spațiu închis. O provocare pentru protagoniști și o temă pe care și-o dă conștient regizorul. Actorul este cu mult mai expus într-un astfel de loc static-limitativ, în care mișcarea, gestul, decorul nu-l pot susține, pentru simplul fapt că fie sunt minimale (chiar dacă

adecvate), fie pur și simplu nu există. Iar veridicitatea personajului său se poate naște numai din deplina înțelegere a lui. Și aici intervine, evident, știința regizorului. Știință de care Radu Apostol dă dovadă. Subtila analiză, ajungând până la unele aprofundări tipologice, încărcarea cu nuanță adecvată ce duce la cumulare de tensiune și dezvoltare de personaj într-o formă aparent nonevolutivă, sunt realități ale spectacolului.

Jucând rolul unui pedofil care răpește un copil, Cristian Szekeres este subtil între tentație și înțelegere, duioșie și perversitate. Cu toate că el este agresorul, vulnerabilitatea îi aparține, pare mai fragil decât victima sa, tocmai pentru că tara sa îl situează într-o zonă de subordonare. Este de remarcat și replica pe care i-o dă Eugen Jebeleanu (încă elev de liceu) în rolul copilului. Irenne Flamann Catalina, partenera dintr-un cuplu în care viața a pus bariere de necomunicare, se închide în procuparea sa de a înfia un copil, singurul, interminabilul și repetitivul subiect de discuție pe care îl are. Realitatea nu există pentru ea: copiii înfiați pleacă datorită atracției sexuale pentru ei a tatălui. Opacitatea lumii în care trăiește eroina este sugerată de chipul lipsit de cea mai elementară expresie, în timp ce își debitează monoton obsesiile. Victor Manovici și Sabina Bijan, el asistent universitar, ea chelneriță la McDonald's – o mezalianță fără viitor aflată în pragul iminentei rupturi; cea mai organică parte a spectacolului, poate și cea mai ofertantă. Și dacă Ion Rizea, Cătălin Ursu și Colin Buzoianu și-au construit coerent și contextual personajele, cheia minoră a dat-o tânăra Ana Maria Pandele.

O astfel de structură fragmentară a unui spectacol dă, evident, senzația fracturării de stare. Puțin prea pregnantă, însă, la spectacolul regizat de Radu Apostol, unde lipsește fluiditatea. Dar dacă ținem seama că premiera sa a însemnat de fapt și primul spectacol cu public, poate că între timp a avut destule șanse să se „așeze".

Teatrul Național „Mihai Eminescu", Timișoara – Autobahn **de Neil LaBute. Traducerea: Diana Iliescu. Regia: Radu Apostol. Scenografia: Alina Herescu. Muzica: Petru Mărgineanu. Proiecții și light-design: Lucian Moga. Cu: Irene Flamann Catalina, Ana Maria Pandele, Cristian Szekeres, Ion Rizea, Sabian Bijan, Traian Buzoianu, Victor Manovici, Cătălin Ursu, Eugen Jebeleanu. Data premierei: 27 martie 2006.**

Marinela ȚEPUȘ

Ieșirea din sistem

Multă vreme, am așteptat (răbdători) o lege a teatrelor, sperând că, odată cu intrarea în vigoare a acesteia, vom ajunge și noi la o oarecare normalitate. Deși auzisem, la un moment dat, că ar fi fost, în sfârșit, aprobată, nu-mi dau seama dacă există cu adevărat, dacă se ia cineva după ea, dacă o respectă careva sau funcționăm tot după vechiul cod al muncii, pentru că, în definitiv, nu văd să se fi schimbat mare lucru. Același sistem greoi, în care artiștii sunt angajați pe viață, cu salarii mici și fără cine știe ce facilități. Se lucrează acolo unde se lucrează și se stă acolo unde se stă. Sunt teatre de care se aude

Luminița TULGARA, Colin BUZOIANU și Victor MANOVICI.

permanent și teatre de care nu se mai știe, de ani de zile, nimic. Normalitatea, atâta câtă e (și dacă e), se datorează directorului instituției, puterii lui de convingere asupra finanțatorilor (locali sau de la minister) și echipei pe care o conduce. Și, într-adevăr, sunt instituții de gen, în țară, care funcționează bine, care-și confirmă utilitatea și necesitatea existenței, nu doar în urbea unde ființează, dar și dincolo de aceasta, în plan național sau (chiar) internațional. De fapt, vorba, românului, „Omul sfințește locul!"

Am mai observat, în ultimul timp, și o schimbare de mentalitate. Tot mai mulți tineri devin directori de teatru. Nu mai există ideea preconcepută că numai vârsta și experiența îți dă dreptul să conduci. Așa se face că, acum vreo jumătate de an și mai bine, a fost învestită în funcția de director al **Teatrului Național „Mihai Eminescu"** din Timișoara, regizoarea **Ada Lupu**. Sigur că nu ne putem aștepta la minuni în doar câteva luni, totuși, primii pași s-au putut vedea atunci când ne-a invitat la premiera spectacolului *Autobahn* de Neil LaBute, în regia lui Radu Apostol. Adică acum vreo lună. La intrarea în sediul teatrului, ne-au întâmpinat pereți și uși vopsite în culori vesele. Sigur, nu-i decât o „cosmetizare". Altceva se așteaptă de la o tânără temperamentală cum este Ada Lupu. Și am văzut, într-adevăr, primele realizări ale unui program în desfășurare:

• Un spectacol (*Autobahn*) în care Radu Apostol s-a regăsit pe sine, ajungând la simplitatea pe care o (mai) avusese la începutul carierei, în *Drept ca o linie* și

Acasă. Sper că nu e acesta doar un moment oarecare al evoluției sale, ci o (re)găsire a formelor care-l reprezintă. Acele forme în care subtextul este esențial. Acelea în care gestul, privirea, rostirea devin elementele de bază ale unei creații. Cotidianul care ascunde mari drame, universul mărunt, însă clocotitor, i se potrivesc atât de bine acestui artist, el însuși foarte special.

• Două cabarete realizate de către actori: *Destăinuirile lui Jacques Brel* și *Imagine Show*. De către cei tineri (Sabina Bijan, Luminița Tulgara, Colin Buzoianu, Victor Manovici, Paula Maria Frunzetti, Cătălin Ursu, Mirela Puia, Ion Rizea – coordonator de proiect). Cu dăruire, cu energie, cu talent. Li s-au alăturat și câțiva prieteni, muzicieni de notorietate în spațiul timișorean (Horea Crișovan, Cristina Pădurariu, Lică Dolga). Împreună au căutat (spațiul Holului cu coloane nu a mai fost destinat vreunui spectacol de teatru până atunci), au creat (decor, costume, scenarii), au izbutit (publicul aplaudă cu căldură aceste încercări, ba chiar participă, atunci când e cazul).

• Un spectacol-lectură cu piesa lui Mihai Ignat: *Patru cepe degerate* (premiată la Concursul Național de Dramaturgie), urmat de discuții. Aprinse. Și, în orice caz, mai interesante decât lectura. De ce asta, de vreme ce era vorba de un text „încununat cu lauri"?! Pentru că, adesea, în România (poate că și aiurea, cine știe???), ceea ce e premiat nu poate fi neapărat și jucat. Ba chiar, de cele mai multe ori, dacă ne gândim bine, nu e!!! Fie pentru că scrierile sunt, din punct de vedere literar, bine realizate, dar n-au nimic comun cu scena și cu posibilitatea de a fi montate, fie pentru că au fost premiate ca fiind cele mai bune dintre cele multe și proaste. Adicătelea, nu s-ar fi putut sări peste festivitatea de premiere... Oare de ce? În cazul acesta, lucrurile se află cumva la mijloc: ideea există, replicile au hazul lor, personajele masculine sunt puternic conturate, cele feminine, însă, sunt năpăstuite cu totul (nici măcar nu constituie o pată de culoare, doar slujesc la creionarea biografiei eroilor). De fapt, totul este un melanj care ar putea conduce către scrierea unei piese. Mai grav este faptul că protocolul acestui concurs prevede montarea textului pe scena Teatrului Național din Timișoara. Toate bune și frumoase, dacă s-ar și găsi cine să regizeze spectacolul. Cei doi regizori din juriu (Gianina Cărbunariu și Radu Afrim) nu-și asumă responsabilitatea unui asemenea demers. O tentativă a lui Radu Afrim ar fi existat, totuși, dar cu condiția de a „rescrie" el piesa. Ca să vezi! Și atunci se naște întrebarea: Oare n-ar fi fost mai firesc să nu se dea nici un premiu? Mai ales că laurii, de orice fel, pot (con)duce la oarecari „pretenții" din partea autorului. Cu atât mai mult cu cât mai are o scriere, care i s-a înregistrat la BBC: *Crize sau altă poveste de dragoste*. Cum poți să explici omului că una n-are legătură cu alta, că teatrele depind foarte mult de opțiunile regizorilor și că nu toate textele (fie și premiate) e musai să ajungă pe scenă.

• Lansarea revistei teatrului, intitulată ***„atent"***, impecabil realizată grafic, pe o hârtie de bună calitate, format A4, cu articole „sprințare", de cele mai multe ori (și) interesante, care încearcă să dea o imagine a ceea ce se întâmplă, acum, acolo.

Una peste alta, cele două zile petrecute la Naționalul timișorean ne-au demonstrat faptul că, acolo, lucrurile se află în plină desfășurare. Fără a mai aștepta protecția vreunei legi, ce nici măcar nu știm dacă există cu adevărat, regizoarea Ada Lupu încearcă să-și pună în aplicare proiectul pe care l-a prezentat la concurs.

Încetul cu încetul, prin intermediul/ cu ajutorul unor oameni tenace și cu un program bine gândit, se va ieși din sistem. Așteptăm clipa!

Mircea MORARIU

Muzica și visul american

E oare în specificul oarecum cu „ștaif", riguros, înghețat – pe care foarte mulți îl consideră a-i fi intrinsec – ca un „teatru național" să monteze spectacole de cabaret? Nu e cumva acesta domeniul teatrului de revistă, nu înseamnă coborârea ștachetei, nu reprezintă o atare opțiune o abdicare de la „moralitatea" și „respectabilitatea" unei instituții obligatoriu serioase, a cărei structură și rațiune de existență se confundă cu marele repertoriu? Ei bine, după ce am văzut două spectacole de cabaret la Teatrul Național din Timișoara, răspunsul meu e categoric negativ. Nu știu dacă noii directoare a instituției, Maria Adriana Hausvater (acesta e numele din buletin al regizoarei Ada Lupu) îi e cunoscută afirmația lui Toma Caragiu, din ceea ce pare a fi ultimul său interviu, acordat tocmai unei jurnaliste timișorene, interviu în care, pornind de la detaliul că, odată, demult, sir Laurence Olivier a jucat și un spectacol de circ, artistul român, care i-a urmat exemplul, spunea: „eu cred că actorul trebuie să joace astă-seară Lear și a doua seară clovn la circ". Dar sunt convins că Ada Lupu știe că un autentic director de teatru trebuie să posede un program care să-l facă să fie perceput de actori drept un adevărat antrenor, să le inducă starea de prospețime, de încredere în propriile lor posibilități. Iar spectacolul de cabaret, unul adevărat, nu o încropeală anartistică, însăilată doar spre a spori numărul de premiere înregistrate în contabilitate, poate atrage atenția asupra forțelor creatoare ale unor tineri sau mai puțin tineri actori, cărora parcă prea mulți ani nu li s-a dat șansa să se afirme cu adevărat, asupra potențialului lor real. **Imagine show**, proiect coordonat de Ion Rizea, e un astfel de spectacol. Unul în care te simți bine tocmai pentru că e evident că e făcut cu profesionalism și dăruire. Primul semn al profesionalismului e dat de felul în care e conceput proiectul. În ciuda a ceea ce se afirmă de obicei, actorul român nu e pregătit în școală pentru a fi „actor total". Are inhibiții atunci când trebuie să cânte și să danseze. Iar pentru a-i dezinhiba pe artiștii dramatici, soluția e de a le asocia profesioniști ai muzicii. Așa încât actorilor Sabina Bijan, Luminița Tulgara, Colin Buzoianu și Victor Manovici li s-au alăturat muzicienii Cristina Pădurariu, Horea Crișovan și Lică Dolga. Și împreună formează o echipă.

Cu toții ne invită la un joc. Acela de a convoca locurile comune, clișeele de gândire ori de percepție, informațiile pe care le avem ori credem a le avea despre America, fără a fi bântuiți de „obsesia antiamericană" pe care o invoca Revel și nici de cea a „Americii înfricoșătoare" teoretizată de Edward Behr. Ci a Americii ca țară a filmului, a cântecului, a *pepsi*-ului, a *show-biz*-ului, ori a asociațiilor alcoolicilor anonimi. Suntem ca la o lecție de limbi străine în care elevilor li se propun cuvinte ori teme-cheie, iar apoi sunt invitați să improvizeze. Improvizația e făcută sub însemnele fascinației. O fascinație ce nu exclude umorul, ironia, parodia, dar mai ales implicarea. Cei de pe podiumul din fața noastră cântă și dansează. Victor Manovici e un foarte bun *meneur du jeu*. Dar jocul îl fac cu toții, actori și muzicieni. Și îl fac bine. Actorii cântă *live* și, culmea!, o fac fără crisparea vedetelor muzicale de o zi care, lipsite de ajutorul calculatorului care le ține loc de talent, îți pun urechile la grea încercare. O fac cu mult firesc și convingere. Horea Crișovan și-a

evaluat corect partenerii de scenă şi a găsit soluţii de a le sări în ajutor, evitând posibilele stări de disconfort. Cum am văzut de două ori spectacolul, pot să spun că fiecare artist e susţinut nu doar de propriile forţe ori de talentul nativ sau cultivat, ci şi ajutorul colegilor. Că ştie când e cazul să cânte, ori numai să danseze. Aşa se face că Sabina Bijan şi Luminiţa Tulgara cântă fără inhibiţii alături de Cristina Pădurariu şi formează un veritabil trio, iar Cristina Pădurariu rosteşte replicile încredinţate cu multă naturaleţe. Colin Buzoianu îşi asumă cu dezinvoltură numere muzicale solistice. Iar Victor Manovici simte şi controlează pulsul sălii, îi stimulează pe spectatori să pătrundă în visul ludic al celor aflaţi pe scenă. Nedrept ar fi să nu-l amintim pe excelentul baterist care e Lică Dolga. Şi dacă *Imagine show* e o reuşită, în sensul că îi îndeamnă la autentică bucurie şi reală participare şi pe spectatorii „canonici", din aceia cu costum şi pălărie, e fiindcă toţi artiştii de pe scenă au dorit să facă un spectacol de echipă. Nimeni nu vrea cu orice preţ să iasă în faţă, să-şi acopere partenerul, „să ia caimacul", cum se zice. Toţi protagoniştii ştiu că sunt termeni cu pondere egală ai unei ecuaţii ce-şi află rezolvarea prin succes şi aplauze. Că matematica spectacolului le cere fiecăruia dintre ei să aibă contribuţii bine dimensionate. Că, pentru a-l face pe spectator să adere la propunere, trebuie să dovedeşti că ai încredere tu însuţi în ea şi că ai încredere în partenerul de scenă. Iar reuşita e certificată de faptul că publicul se încălzeşte, se implică, iar când i se anunţă că jocul se apropie de sfârşit, cere un supliment, şi apoi încă unul. Semn că între artişti şi spectatori s-a realizat comunicarea, osmoza. Indiciu că relaţiile dintre Teatrul timişorean şi public, relaţii nepermis de mult fragilizate în ultimii ani, au toate şansele să redevină cât se poate de cordiale graţie lucrului bine făcut. Un lucru bine făcut care sunt sigur că – prin consecvenţă, dăruire şi talent – se va transfera foarte curând şi în spectacolele de teatru dramatic. De altminteri, un prim semn bun e interesul cu care a fost primită de un public iarăşi eterogen premiera cu *Autobahn*, în regia lui Radu Apostol.

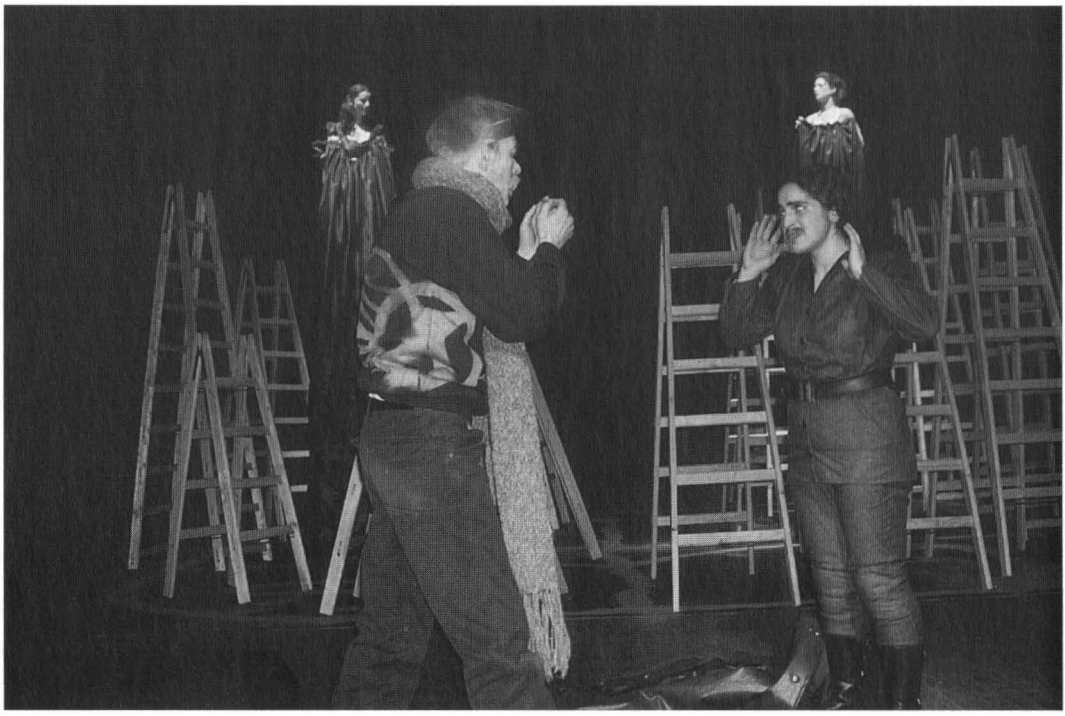
Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara – Imagine show. **Coordonator proiect: Ion Rizea. Scenografia: Krisztina Nagy. Direcţia muzicală: Horea Crişovan. Cu: Cristina Pădurariu, Horea Crişovan, Sabina Bijan, Luminiţa Tulgara, Lică Dolga, Colin Buzoianu, Victor Manovici. Reprezentaţii-premieră: 26 şi 27 martie 2006.**

Ion JURCA ROVINA

Un fel de pastilă dramatică

În continuare, Teatrul de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara îşi ţine publicul într-o cuceritoare, dar şi derutantă provocare. Cea de-a doua premieră a stagiunii, **Lear,** care are şi un generic matematic, *L=r+c+g*, îl pune în faţa rezolvării unei ecuaţii. O ecuaţie extrasă din tragedia lui Shakespeare, *Regele Lear.* Cele trei litere ale sumei de după semnul egal sunt iniţialele fiicelor: Regan, Cordelia şi Goneril.

Regizoarea Patkó Éva (încă studentă, la Târgu Mureş) reţine din piesă doar cele patru personaje (care, se va vedea, sunt cinci) şi, odată cu ele, drama lor, exclusivând-o. Mai mult, să nu înţelegem că ni se rezervă o dramă familială doar,



nu, deoarece reducția de personaje și text se concentrează asupra unei teme: integritatea puterii. Din start, în scenă, Lear împarte cu creta cercul (regatul) în trei, apoi, furios, dezmoștenind-o pe Cordelia, în două. Și urmează, după cum se știe, periplul nefericitului rege, pe la cele două fiice. În scenă, cu ajutorul a două scări escaladate de Regan și Goneril, costumate fastuos și supradimensionat, din vârf până jos, se proiectează monumental imaginile lor, ca simboluri ale puterii scindate și, ca atare, conflictuale.

Lear, într-o configurare plastică de efect, dar și de profunzime, conferită de Dukász Péter, își micșorează treptat profilul regal, descoperindu-și nu doar nimicnicia în afara puterii, ci revăzându-se chiar pe sine în oglinda fiicelor încoronate, fixate în raționament rece, sterilizate de afecțiune, crude și convulsive între ele însele, jucate în acești parametri de către Borbély B. Emília *(Goneril)* și Magyari Etelka *(Regan).* Mai enigmatică devine, în ecuație, Cordelia, care aici, travestită în rolul Bufonului, îl însoțește pe rege în nebunia lui, ironizându-l sau deplângându-i soarta, ocrotindu-l în maximalizarea crizei – un rol umanizat în accentele lui de actrița Tokai Andrea. Cordelia simbolizează, în dedublarea-i, fiică bună și bufon, șansa regăsirii pentru rege, întregind-se astfel suma cu care este egal acest *L*. Sigur că finalul este și el o extracție interpretată al celui din piesă, simbolistica formulei matematice lăsându-se, cum spuneam, ca o provocare de interpretare pentru spectator. Ca și genul de spectacol experimental (un fel de *pastilă dramatică*), altfel, bine rotunjit artistic, în propunerea tinerei regizoare.

Teatrul „Csiky Gergely" Timișoara – Lear. **Adaptare de Nagy B. Sándor după *Regele Lear* de W. Shakespeare. Regia și imaginea scenică: Patkó Éva. Costume: Szakács Ágnes. Compozitor: Nagy Endre. Cu: Dukász Péter *(Lear),* Magyari Etelka *(Regan),* Borbély B. Emília *(Goneril),* Tokai Andrea *(Cordelia). Data premierei: 13 ianuarie 2006.***

Andreea DUMITRU Braşov

Excavaţii surprinzătoare

Privind din afară, nimic nu pare mai firesc pentru viaţa unui teatru decât intenţia directorului de a invita regizorii importanţi să colaboreze cu trupa acestuia. Mai ales atunci când spectacolele rezultate se dovedesc (cel puţin) onorabile. Şi totuşi, cei care cunosc dinăuntru „sistemul" de lucru românesc (ori, mai degrabă, lipsa lui de sistem) îşi imaginează câtă bătaie de cap, câte (dez)iluzii, drame, şocuri îi provoacă „organismului-gazdă" intervenţia „corpului" străin, obligat, la rândul său, să dea randament maxim într-un interval adesea insuficient pentru a garanta succesul operaţiei. De multe ori se întâmplă ca „pacientul" să respingă organul grefat, reluându-şi cu tenacitate vechile deprinderi fatale. În teatru, terapia de şoc pare, însă, recomandată chiar şi atunci când lucrurile merg foarte bine. Semn că rutina, *le diable de l'ennui* sunt contraindicate în aceeaşi măsură ca şi mobilizarea *in extremis*, entuziasmul de-o clipă, heirupismul nostru drag şi salvator.

Cu toate că remediul se află, cel puţin teoretic, la îndemâna oricui, puţini directori de teatru se încumetă să îl administreze consecvent. Pesemne că trebuie să fii la rândul tău regizor ca să înţelegi nevoia vitală a unei trupe de a colabora constant cu profesionişti, de a trece cu lejeritate, fără traume sau efecte secundare, de la un *Godot* temeinic lucrat cu Alexandru Dabija la un Ionesco exploziv în regia lui Mihai Măniuţiu şi apoi, din nou, la o piesă de rezistenţă, să spunem, din repertoriul american contemporan, aşa cum propune Vlad Massaci pe scena Teatrului „Sică Alexandrescu" din Braşov. Un teatru cu trupă solidă, cu aşteptări şi posibilităţi mari, destul de expusă presiunilor extrainstituţionale şi, prin urmare, nevoită să-şi demonstreze coeziunea şi în alte împrejurări decât cele artistice. Invitat de curând de către colegul său de generaţie, regizorul şi directorul Claudiu Goga, să monteze pe scena braşoveană, Vlad Massaci se opreşte la ***Copilul îngropat*** de Sam Shepard. Opţiunea îi surprinde, poate, pe cei care asociază deja numele său cu mişcarea independentă, cu un soi de militantism şi radicalism estetic, deşi un indiciu că lucrurile nu stau tocmai aşa este şi adeziunea pasageră a regizorului la platforma grupului *dramAcum*. Traseul său profesional din ultimele două stagiuni schiţează mai degrabă profilul unui creator imprevizibil, preocupat nu atât de propriul program, cât de adecvarea propunerilor sale la datele obiective ale teatrului în care lucrează, la potenţialul trupei pe care o motivează, la aşteptările publicului căruia i se adresează. De altfel, în afara calităţilor dramaturgice evidente, piesele contemporanilor Neil LaBute, Martin McDonagh sau Vasili Sigariov, pe care le-a montat succesiv, nu au nimic în comun. Nici spectacolele sale de la Teatrul ACT nu seamănă câtuşi de puţin, să zicem, cu *Avarul îndrăgostit* de la Teatrul de Comedie. Constantă este doar obsesia regizorului pentru o poveste coerent, tensionat şi captivant spusă, atenţia sa pentru detalii şi relaţii, plăcerea de a întâlni actori talentaţi: calităţi de modă veche, s-ar putea spune, dacă întregul nu ar trăda acea notă de prospeţime, de modernitate acută (efectul unei priviri mature şi echilibrate, dar hotărâtă şi capabilă să pătrundă în miezul lucrurilor), care îţi confirmă că te afli în faţa unui spectacol semnat de Vlad Massaci.

Mai mult decât alţi regizori din generaţia sa, el ştie să-şi adapteze discursul scenic fără complexe, dar şi fără a-şi relaxa exigenţele faţă de partenerii de lucru, ba dimpotrivă, stârnindu-le gustul pentru performanţă. Încrederea pe care numele său o

Mihai BICA, Iulia POPESCU, Marius CORDOŞ şi Mircea ANDREESCU.

Foto: Adrian Timar

impune breslei, dar şi publicului, se datorează, cred, în primul rând, acestui tip de discernământ profesional. E limpede că nu urgenţa de a monta cu orice preţ *Copilul îngropat* (text celebru, dar nu foarte recent, scris în 1978 şi aparţinând, aşadar, unei zone verificate, securizante a dramaturgiei contemporane) a motivat alegerea lui Vlad Massaci, ci convingerea lui că a găsit o partitură pe măsura remarcabilei trupe a Teatrului din Braşov. *Copilul îngropat* se joacă aici în traducerea Andei Teodorescu, încă un semn că regizorul, extrem de atent în ceea ce priveşte versiunile pieselor pe care le pune în scenă, adesea în traducere proprie sau măcar „personalizată", nu se găsea înaintea unui *must do*. Cei care au avut norocul să vadă, în urmă cu exact zece ani, spectacolul montat de Cătălina Buzoianu la Teatrul „Bulandra", într-o perioadă în care piesa (rescrisă chiar de către autor) figura şi pe afişul lui American Repertory Theatre, redeschizând, astfel, discuţia pe tema fragilului echilibru dintre realismul de suprafaţă şi complicata ei simbolistică, vor înţelege de ce drama *Copilul îngropat* nu a fost prezentă mai des pe scenele noastre.

În absenţa unei distribuţii nu doar (aproape) perfecte, ci şi omogene, titlul acesta poate fi o alegere riscantă, ba chiar neinspirată. Din acest punct de vedere, nici măcar Cătălina Buzoianu nu a reuşit să îmblânzească textul, cucerită de reflexele livresc-mitologice ale situaţiei descrise, un mediu infernal şi claustrofob. Spectacolul se articula, prin urmare, în jurul cuplului Victor Rebengiuc şi Mariana Mihuţ. La Braşov, însă, în pofida unor aproape insesizabile derapaje, Vlad Massaci a descoperit interpretul potrivit pentru fiecare dintre cele şase–şapte roluri. Firesţe, în privinţa menajului diabolic Halie–Dodge, opţiunile se impuneau de la sine. Doi mari actori, Virginia Itta Marcu şi Mircea Andreescu, au ocazia să îşi dezlănţuie, încă o dată, întregul arsenal de seducţie, replieri abile, contraatacuri, virtuozitate

Iulia POPESCU, Mircea ANDREESCU și Marius CORDOȘ.

Foto: Adrian Timar

solistică și altruism profesional. Efectul e cu atât mai puternic asupra spectatorului cu cât scenografia lui Dan Titza, plasează spectatorii – puțini la număr – în interiorul casei, cu alte cuvinte, în miezul dramei. Canapeaua răpciugoasă a lui Dodge se află la doi pași de public, fiecare mormăială sau scrâșnet al personajului putând fi perceput, fiecare gest al actorului, cu inepuizabilele sale variațiuni și nuanțe, putând fi sesizat și gustat în mod independent, fără să-și atenueze, astfel, forța de impact asupra încâlcitei rețele de relații (complicitate–adversitate–dependență–răzvrătire) care mai ține în viață familia sa. Faptele se consumă în cea mai inconfortabilă proximitate, detaliile puse parcă sub lupă produc fie jenă, fie emoție (handicapul mental, înduioșător al lui Tilden, violul lui Bradley asupra lui Shelley, țeasta însângerată a lui Dodge, tuns din nou chilug împotriva voinței sale, urletul lui Halie la dezvăluirea crimei care a declanșat dezintegrarea căminului său). Dar, în același timp, apropierea îngăduită – mai puțin obișnuită în montările unor astfel de texte – face ca publicul să urmărească mai atent arta actorilor, realizându-se, astfel, simultan, un efect de sănătoasă distanțare față de excesele dramei.

Într-o oarecare măsură, piesa lui Shepard trebuie să-i fi amintit lui Vlad Massaci de mecanismele dramaturgului său favorit, un alt american celebru, Neil LaBute. Spectacolul de la Brașov dezvoltă, în mod similar, durerosul proces de excavare a unui secret teribil, camuflat sub straturi concentrice de autocontrol și autoamăgire: înșelătoarea respectabilitate și normalitate, în *Bash* sau *Forma lucrurilor*, suferința acuzată, evidenta diformitate fizică și morală, în *Copilul îngropat*. Ceea ce face diferența și, totodată, dificultatea piesei din urmă este faptul că, aici, cantonarea în registrul realist nu ajută în nici un fel la înțelegerea tramei, nu conduce spre nimic

şi nu serveşte deloc spectacolul. O lectură dublă se impune, sugestia unui vag efect de irealitate fiind absolut necesară. Vlad Massaci nu o evită, dar nici nu o potenţează, părând chiar uşor incomodat de această sarcină. E cunoscută pasiunea lui Shepard pentru repunerea în circulaţie a unor teme, *hybris*-uri şi motive străvechi – de pildă, cel al incestului sau al (ne)recunoaşterii; dar dacă, de pildă, în tragediile antice, rudele de sânge se recunoşteau după o şuviţă de păr, aici sticla de whisky preia, în cheie ironică, această funcţie. Referinţele simbolice şi mitologice care impregnează textul – creşterea subită şi miraculoasă a lanului de porumb în împrejurimile casei, până atunci sterpe; iminenţa ploii regeneratoare sau imaginea care asigură ultima copertă a spectacolului, cu uriaşul Tilden purtând în braţe mumia aproape vegetală a copilului îngropat – sunt menţinute, însă, în spectacol, la un nivel strict aluziv.

Cu toată această severă ajustare a cadrului conceput de autor în date oarecum monumental-simbolice (s-a spus, la data apariţiei ei, că această piesă despre ruina unei familii vorbeşte, în fond, despre dezintegrarea visului american), vă asigur, totuşi, că spectatorul nu are de ce să se simtă frustrat. Evoluţiile actorilor îi acaparează întru totul atenţia. Fiecare interpret are ocazia să îşi etaleze talentul, iar dacă surpriza nu este atât de mare în cazul lui Dan Săndulescu (părintele Dewis, o apariţie punctată exact, fără efort) sau al Iuliei Popescu (o Shelley cât se poate de nuanţată în trecerea de la stăpânirea de sine la vulnerabilitatea unei insecte prinse în plasă) sau al lui Marius Cordoş (copilul renăscut, picat din senin, aparent de nimeni dorit şi recunoscut, un Vince ezitant, aproape sfios, reuşind, totuşi, să-şi afirme ascendentul asupra celor vinovaţi de crimă sau de complicitate la tăinuirea ei), Mihai Bica (*Tilden*, fiul şi totodată părintele debil, interpretat cu o încărcătură emoţională implozivă) şi Vlad Jipa (un Bradley respingător atât în varianta agresivă, cât şi în cea de târâtoare umilă) construiesc, cum rar au ocazia să o facă, personaje pe cât de solid vertebrate, pe atât de suple în resorturile lor interioare. Acestea întregesc dialogul creat de regizor între pilonii reprezentaţiei, actriţa Virginia Itta Marcu (*Halie*, bigota, cameleonica supravieţuitoare a matriarhatului în derivă) şi partenerul ei, Mircea Andreescu (un Dodge înăcrit până la limita suportabilului), un dialog perfect chiar şi atunci când cei doi îşi dau replica de la distanţă, fără să se privească în ochi.

Senzaţia cu care rămâi, urmărind *Copilul îngropat*, este aceea că forţa trupei braşovene a modificat cumva lectura regizorală, conducând-o pe nesimţite într-o altă direcţie, însă nicidecum una greşită. Poate doar uşor imprecisă. Nu poţi uita, însă, această montare, fie şi pentru modul inedit în care regizorul, susţinut pe deplin de scenografie, a tratat spaţiul scenic. Este evident că sala Teatrului „Sică Alexandrescu" (mult prea mare şi neprimitoare) le pretinde regizorilor un efort de umanizare, de resemantizare a spaţiului de joc şi receptare. Aici, în mod surprinzător şi semnificativ, faţada casei (impozantă, ca orice clădire patriarhală, în stilul American Midwest) marchează limita scenei, închizând spaţiul în care, de altfel, este plasat şi publicul. Lumina filtrată printre storuri poetizează un topos al degradării ireversibile, al ruinei fără speranţă. Aşa încât, la finalul acestui joc crud despre minciuni şi vini adânc îngropate, imaginea mamei devoratoare, contemplând din balconul casei, într-o atitudine mortificată, orizontul negru şi rece (al sălii de spectacol), se dovedeşte una cât se poate de inspirată.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov – Copilul îngropat **de Sam Shepard. Traducerea: Anda Teodorescu. Regia şi ilustraţia muzicală: Vlad Massaci. Scenografia şi grafica: Dan Titza. Cu: Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Mihai Bica, Vlad Jipa, Marius Cordoş, Iulia Popescu, Dan Săndulescu. Data premierei: 19 martie 2006.**

Ruxandra ANTON

Galați

Carnavalul minciunii

Pentru a pune în scenă o comedie de Carlo Goldoni, cu tablouri și caractere aparținând spațiului italian din secolul al XVIII-lea, îți trebuie unelte regizorale foarte șlefuite, altfel riști ca spectatorul să plece doar amuzat și fără a pătrunde înțelesul moralei, fiindcă toate comediile lui Goldoni se sprijină pe pilonii moralei. Pentru Ion Sapdaru, **Mincinosul** este o provocare a desfășurării forțelor unei comedii ce jonglează cu expresivitățile *Commediei dell'Arte*, din perioada ei de apogeu, pe care o condimentează cu scene de revistă, dar aluziv și cu măsură, precum și cu o serie de scene autentice de viață (scena pescuitului, a prânzului la han, cea a întinsului rufelor la uscat sau a bărbieritului) . Fără a radicaliza textul prin adaptare, fără a abandona timpul și locul acțiunii, calitatea acestei viziuni regizorale este o reașezare subtilă a lui în actualitate. Muzica e din vechea cantonetă napolitană, decorul te plasează în spațiul Veneției, iar costumele, deși moderne, te trimit și în timpurile goldoniene. În toate spectacolele acestui regizor, mai întâi își face loc viața, de multe ori ca un tumult, iar celelalte mijloace scenice reprezintă doar conturul ei firesc, fără controverse și asonanțe ostentative. Și, totuși, de unde impresia de nou, de originalitate? Tocmai această coerență rezultată din îmbinarea armonioasă a

Cristian GHEORGHE și Lucian PÎNZARU.

Foto: Dan Acostioaei

totului teatral face farmecul spectacolelor lui. Subiectul țesut pe o intrigă a poveștilor amoroase pe care Lelio, mincinosul, le încurcă – mai întâi din plăcerea de aventură, apoi din dragoste pentru Rosaura, cea de-a doua fiică a doctorului Balanzoni – face mai degrabă apologia acestui factor comportamental cu multiple resurse psihologice sau educaționale și repercusiuni asupra relațiilor interumane: minciuna. Fiecare personaj practică doza lui de minciună: doctorul Balanzoni, medic în Veneția, lasă minciunii acuzatoare drum liber și aplică o corecție violentă fiicei sale; Rosaura și Beatrice au false sentimente de iubire și le declară ca adevărate; Colombina, camerista lor, nici nu are nevoie de adevăr în amor; Florindo, cetățean bolognez, care învață medicina și locuiește în casa doctorului, minte prin ascunderea iubirii față de Rosaura; Brighella, confidentul lui Florindo, este părtaș la minciuna acestuia; Ottavio, cavaler din Padua, iubitul Beatricei, minte cu minciuna preluată de la Lelio și neprobată; Pantalone, negustător venețian, tatăl lui Lelio, minte despre dragostea lui pentru fiul pe care, într-o întâlnire întâmplătoare, nici nu-l recunoaște; Arlechino, servitorul lui Lelio, minte pe toată lumea pentru a nu-l deconspira pe acesta. Singurul care nu minte este chiar Lelio, mincinosul, fiindcă minciuna lui nu este din constrângere, este darul imaginației, „floare de spirit", cum și repetă când este apostrofat de servitorul și prietenul lui, minciunile lui seducătoare sunt adevărul trăirilor lui. El trăiește viața cu bucurie, ca pe o continuă aventură. Spațiul scenic al acestui carnaval al minciunii este insolit: decorul într-o linie fină, picturală, pus în valoare de lumini colorate, iar costumele – într-o tăietură conturată mai puternic, frizând atât desuetul, sofisticarea, modernismul anilor '70 cât și simplitatea sau eleganța. Scena se află sub arcada de cărămidă a unui portal, mărginit de ziduri roase de ceturi și umezeală, dincolo de el plutește o gondolă – de aici, trubadurul cântă serenade și aruncă flori iubitei care stă pe terasă, fermecată de anonimul îndrăgostit – în stânga scenei e un podeț peste apă, iar în fundal se zărește silueta unei clădiri cu turnuri gotice, ceea ce dă impresia de perspectivă. Cristian Gheorghe reușește să dea culoare personajului Lelio, deosebit de dezinvolt și mereu pus pe șotii, captând simpatia publicului, însă fără a duce spre o culme jocul lui. Un joc evident sensibil și intim legat de portretul personajului Florindo – un timid cu sufletul pur – îl realizează Robert Neagoe, student în anul II Actorie la Galați. Ana Maria Ciucanu, jucându-l în travesti pe Brighella, cu multă rigoare, face o interesantă figură, dând eleganță și un dinamism sever personajului. Carmen Albu aduce o Colombina cu farmec ademenitor, cu nerv autentic și fără fasoane. Ioan Crețescu, cu disponibilitățile sale pentru umorul spontan, cu poante, dar și o gravitate blândă, reușește să pună în evidență atitudinea aparent inconștientă, dar fericită a partenerului său, Lelio. Cele două surori jucate de Oana Preda Gheorghe și Lidia Uja sunt în intențiile regizorale (explicite și în jocul seducției practicat de Rosaura) bine alese: tinere, dornice de dragoste, prostuțe și frumoase. Lucian Pînzaru, în partitura lui Pantalone, își conduce personajul cu impetuozitatea și candoarea necesare, astfel încât să recunoaștem în el și pe fiul său. Dan Căpățână creionează un Balanzoni bătut de vântul influențelor, fără personalitate și demnitate. Și concepția personajului Ottavio – atât la nivelul costumului (bleu cu pantaloni evazați și perucă blond-aurie), cât și al portretului uman (un filfizon cu studiate maniere elegante) – interpretat de Florin Toma destul de corect, conduce la ideea unei măsurători exacte a fiecărui detaliu. Fluența și

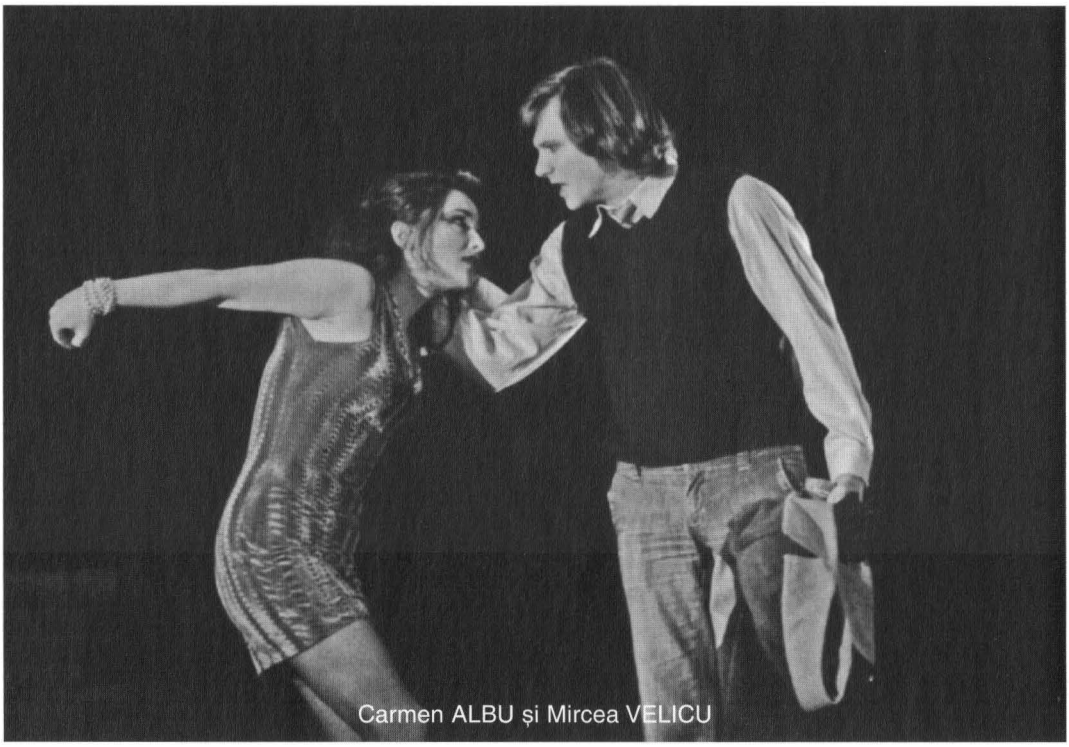
claritatea acestui spectacol, vivacitatea coloanei sonore, relaționarea bună a actorilor, fac din *Mincinosul* o reprezentație care destinde, dar și moralizează ca un părinte blând.

Teatrul „Fani Tardini", Galați – Mincinosul, **comedie în trei acte de Carlo Goldoni, în traducerea lui George Ivașcu și Polixenia Carambi. Regia: Ion Sapdaru. Decorul: Dan Acostioaei. Costumele: Stela Verebceanu. Asistent regie: Ioan Crețescu. Cu: Dan Căpățână *(medicul Balanzzoni)*, Lidia Uja *(Beatrice)*, Oana Preda Gheorghe *(Rosaura)*, Carmen Albu *(Colombina)*, Florin Toma *(Ottavio)*, Robert Neagoe *(Florindo)*, Ana Maria Ciucanu *(Brighella)*, Cristian Gheorghe *(Lelio)*, Lucian Pînzaru *(Pantalone)*, Ioan Crețescu *(Arlechino)*, Cristi Naum *(un birjar napolitan)*, Matei Ajder *(tânărul, băiat de prăvălie)*, Lică Dănilă *(un poștaș, un bătrân)*, Cristina Uja *(o cântăreață și o necunoscută)*, Liviu Petcu, Cristi Naum *(gondolieri, muzicanți, ospătari)*. Data premierei: 15 aprilie 2006.**

Circ și puzzle

Nimic nu este mai greu decât să scrii despre un spectacol care nu-și onorează textul dramatic, dar nici publicul. Când ai nefericita ocazie de a vedea unul după altul două asemenea spectacole, începi să te întrebi ce se întâmplă în acel teatru și care vor fi repercusiunile asupra spectatorilor. Unul dintre aceste două spectacole este **Carol (Mica noastră stabilitate)** de Slawomir Mrożek și Tadeusz Różewicz, în regia lui Constantin Dicu, care a realizat și versiunea scenică, scenografia, precum și ilustrația muzicală. Jucat într-un spațiu atipic, cocheta discotecă *Iceberg*, unde ringul de dans este transformat în arenă de circ – cu un decor simplist alcătuit din scheletul paravanului de culise îmbrăcat în bidoane de plastic, încadrat de o parte și de alta de doi suporți metalici unde actorii trebuie să execute diverse acrobații și să sugereze saltul mortal al personajelor, iar în partea opusă acestuia o măsuță și scaunul sufleurului. Incoerent ca viziune regizorală, spectacolul se transformă dintr-o introspecție asupra lașității agresive și a imobilității oamenilor în stereotipii care blochează șansa comunicării într-o tiradă zgomotoasă din care nu mai înțelegi nimic, nici chiar subiectul. Dacă textul dramatic dezvelește măști, dacă ne arată ce se află dincolo de imaginea strălucitoare a personajelor, dacă trădarea, egoismul, prostia și lașitatea sunt bine camuflate, dacă viața e circ, probabil că cea mai simplă mizanscenă a fost pentru regizor să aducă circul în viață; în acest caz, de neînțeles rămâne prezența sufleurului în arenă. Mișcare de transpunere greșită: actorii n-au mai avut suportul real al personajelor, n-au mai avut pretextul viabil al subiectului și, cu toate eforturile lor vizibile, rezultatul este o reprezentație de o platitudine ce plictisește *da capo al fine*, fără nici un moment de înaintare înspre simpatia publicului. Înzorzonarea cu elemente de circ, cu artificii neinteresante care frizează comicul ieftin pe alocuri și lectura doar pe orizontală a textului dramatic fac din acest spectacol un eșec.

Cel de-al doilea spectacol este **Duelistul** de Petre Barbu, în regia lui Cătălin Vasiliu. Piesa a fost nominalizată la Concursul de dramaturgie UNITER, ediția 2000, și publicată la Editura Unitext, împreună cu alte două texte ale autorului, în volumul *Teatru*, cu o prefață de Marian Popescu. Autorul fiind gălățean, este lăudabilă inițiativa montării ei pe scena de acasă, chiar dacă vine târziu și după cea a regizorului gălățean Attila Vizauer la Teatrul Național din Târgu Mureș. Textul e



Carmen ALBU și Mircea VELICU

destul de complicat pentru o transpunere scenografică, cu multe elemente ale decorului ce solicită o mare ingeniozitate creativă: blocuri care merg, elicopterul care zboară pe deasupra blocurilor pentru a salva oamenii de pe acoperișuri, avionul-prototip al Aureliei, rădăcinile de măr care împânzesc garsoniera Siminei sau automobilul lui George, „peștele" lui Suzy. Dacă se mai întâmplă ca și regizorul să complice lucrurile, cum s-a întâmplat la această montare, nu putem avea decât un crochiu al unei alte piese pe care autorul real nu și-o poate revendica decât în parte. Spre deosebire de celălalt spectacol, acesta nu plictisește; încifrările simbolisticii practicate fac din el un *puzzle* cu piese din mai multe jocuri imposibil de asamblat – ceea ce solicită o atenție încordată imposibil să te adoarmă, ba chiar te enervează. Faptul că regizorul Cătălin Vasiliu folosește efecte speciale, dintr-un exces de imaginație netemperat, neasamblate într-o viziune clară, că rupe monotonia și distrage atenția cu ele, că oscilează între un limbaj teatral și altul, vădește că încă nu și-a găsit o identitate regizorală proprie. Inadecvate poveștii sunt: distribuirea unui pitic în rolul doctorului, dar mai întâi în rolul pacientului, care, ca orice pitic de la circ, pleacă de pe masa de operație cu ustensilele chirurgicale înfipte în corp – truc ieftin și imagine grotescă, fără nici o relevanță, dar care se poate plia pe slăbiciunilie publicului și poate impresiona – apoi apariția personajului feminin siamez (de fapt două actrițe gemene îmbrăcate cu aceeași bluză) din care publicul n-are cum să deducă dedublarea personajului, atâta timp cât textul nu face asta, sau cea a televizorului compus dintr-un cadru în care crainicul e un actor ce-și schimbă singur canalele, obținând un palid efect de umor desuet. O altă hibă a acestui spectacol este construcția șubredă a relațiilor dintre personaje, lipsa lor de interacțiune ce duce la o însăilare de replici și mișcări

nelucrate în profunzime, ca şi cum formalismul şi lipsa de credibilitate a mijloacelor tehnice au trecut şi în actori; altfel nu-mi explic de ce o actriţă precum Ioana Citta Baciu nu a captat identitatea Siminei. De fapt, actorii nu şi-au asumat integral personajul, o excepţie o constituie Carmen Albu în rolul lui Suzy – aici prototipul prostituatei nu prea poate fi modificat – ceilalţi n-au avut cum să treacă de rezistenţa pretextelor care înlocuiesc textul propriu-zis (un exemplu ar putea fi concepţia personajului Paul Tampa, omul de afaceri, transformat în beţivul Paul). Nici scenografic rezolvările nu sunt dintre cele mai bune. Imaginea blocurilor cât un stat de om sau prezenţa personajului-copac (deşi estetică), dau impresia de teatru de marionete. Camera Siminei arată ca un frigider cu uşa deschisă, unde rafturile sunt etajele blocului ce are mini-market la parter, la ultimul etaj fiind garsoniera din care ies sforile încâlcite ale rădăcinilor de măr; automobilul înlocuit cu o jucărie, prototipul avionului înlocuit cu un balon dau o notă de facil spectacolului, elemente de genul acesta s-ar fi potrivit într-o parodie: cada cu burlan şi mult fum aromatizant, videoproiecţiile pe întreg ansamblul scenic cu imagini din picturile lui Salvador Dali şi Picasso, sunt preţiozităţi ale vizualului făcute să te orbească, atât timp cât nu servesc ideea spectacolului. Singurul element de decor ingenios este cortina albastră cu emblema UE, întinsă pe deasupra publicului, acoperindu-l la sfârşitul spectacolului – moment ce punctează transferul actului dramatic de pe scenă în sală, act ce semnifică faptul că noi toţi am pierdut bătălia cu istoria. De altfel, povestea, dincolo de excrescenţele ei în oniric şi fantastic, este de o simplitate şi de un realism brutal ce surprinde cu mare putere de concentrare întreaga nebunie a epocii comuniste care a haşurat cursul dureros al istoriei pentru încă mulţi ani de-aici încolo. Construită pe simbolistica mărului biblic, denaturat o dată cu oamenii – în garsoniera mamei lui Ştefan Boriga cresc rădăcini de măr, în merele profesorului Silviu Branea este ascuns aur care se transformă în flori de măr – piesa reliefează de fapt denaturarea valorilor umane şi lipsa de identitate a individului care, ajuns în perioada tranziţiei, este dezorientat şi bântuit de monstruozităţile şi monştrii trecutului: profesorul de ştiinţe politice, Securitatea, oamenii partidului, turnătorii, dar şi vânzătoarea de la Alimentara. Piesa e un râsu'-plânsu' al vremurilor pe care le trăim şi le-am trăit, cu tot potenţialul românului de a plonja în ireal pentru a se salva, cu slăbiciunile lui care-l îndoaie în faţa puterii, cu frica lui într-un Dumnezeu care-i păzeşte conştiinţa, cu frământările lui care nu duc la nimic şi-l fac să piardă şansa unei vieţi mai bune, unei alte istorii. Mă aflu în imposibilitate de a reliefa jocul actorilor, tocmai pentru că ştiu potenţialul acestei trupe, potenţial ce nu a fost folosit decât în surdină. Împlinirile unui text într-o montare nu înseamnă trecerea lui cuvânt cu cuvânt în scenă, ceea ce s-a şi făcut, înseamnă a-i da viaţă, ceea ce nu s-a făcut.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galaţi: Carol (Mica noastră stabilitate) **de Slawomir Mrożek şi Tadeusz Różewicz, în traducerea lui Radu Valter şi Ştefan Hablinski. Regia artistică, versiunea scenică, scenografia şi ilustraţia muzicală: Constantin Dicu. Cu: Lucian Pînzaru *(Al doilea şi Bunicul)*, Ana Maria Ciucanu *(Ea şi Nepotul)*, Aureliu Bâtcă *(Oculistul)*, Florin Toma *(Al treilea)*, Lică Dănilă *(Maître de manège)*, Gabriela Reder *(Giulia)*. George Breabăn *(Recuziterul)*. Data premierei: 25 februarie 2006.**

Duelistul **de Petre Barbu. Regia: Cătălin Vasiliu. Scenografia: Bogdan Ionescu. Cu: Ioana Citta Baciu *(Simina)*, Carmen Albu *(Suzy)*, Cristina Uja/Lidia Uja *(Aurelia)*, Gabriel Mircea Velicu *(Şerban)*, Vlad Vasiliu *(Branea)*, Ioan Creţescu *(Crainic TV)*, Dan Căpăţână *(Ioniţă)*, Cristian Gheorghe *(Paul)*, Lică Dănilă *(Frosin)*, Ioan Pene *(Doctorul)*, Bogdan Teodoru *(Soldatul)*. Data premierei: 24 februarie 2006.**

Ion CAZABAN

Ploiești

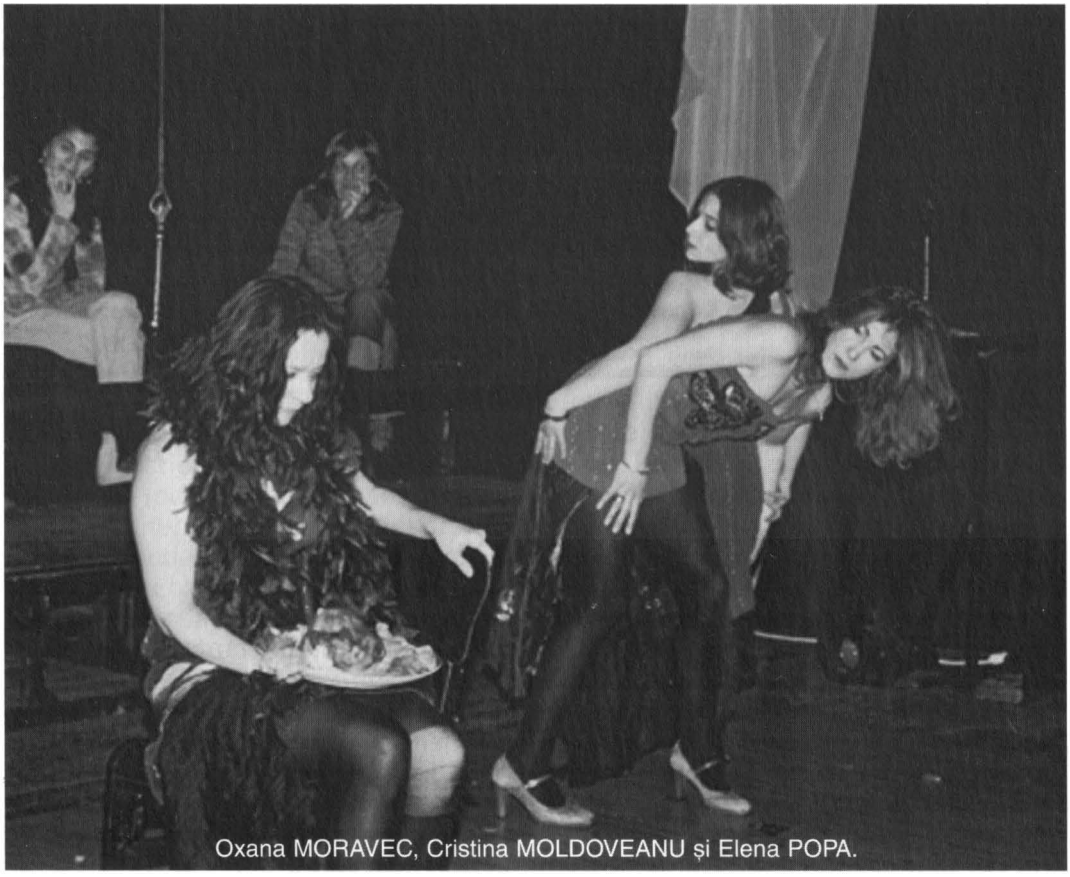
O indiferență mult așteptată

Din nuvela lui Marcel Proust, **Indiferentul,** descoperită de istoricii literari într-o revistă pariziană de la sfârșitul secolului XIX, spectacolul de teatru-dans inspirat lui András Lóránt a reținut, firește, indiferența Bărbatului și mobilitatea tactică a femeilor ce-l vor și-l așteaptă. Eventual, a adoptat ceva din mediul despre care, la un moment dat, se spune că-l frecventează Bărbatul. Locul de așteptare și, ulterior, de întâlnire a fost conceput scenografic ca un spațiu întins, potrivit mișcărilor coregrafice de un anume tip și o anume destinație, plantat economic cu mobilierul obișnuit al unei cabine de teatru, și ca spațiu pregătitor. Cele trei femei aflate acolo par, în continuarea unui program de exersare, cu ridicări și prăbușiri repetate – să zicem: de la început, semnificative. Femeile se susțin, se examinează reciproc și, în exercițiile reluate, nu-i greu să observăm oboseala, poate și tristețea.

Ca și în alte montări ale lui András Lóránt, diferențierea fizionomică este mereu expresivă, odată cu individualizarea psihologică a reacțiilor în cadrul aceluiași program coregrafic. De fapt, aici se pregătesc intensiv mișcările calculate elegant, se deprind expresii provocatoare. Femeile o știu, mimarea le amuză uneori, chiar dacă resimt tot mai mult stresul așteptării. Sosirea Bărbatului („Omul negru a sosit!") declanșează manifestări comune, dar de obicei reușite, de atracție erotică. Una dintre femei i se rostogolește în față, ca un covor în derulare, ca o deschidere de cale spre iatacul plăcerilor. Indiferent însă, el doar culege florile oferite și le respinge ferm. Se va dezbrăca singur și fără urmări – ceea ce este altceva, o nuanță, semnul unei atitudini. Plecarea sa bruscă stârnește gesturi de disperare sau furie. Una dintre femei, epuizată, este trasă afară pe un văl lung, roz, culoarea iluziei ce s-a risipit.

Mișcările se reiau cu îndărătnicie sisifică – mișcări elastice, precise, ale trupurilor exersate. femeile se consolează din priviri, se leagănă împreună, grizate cu o cupă de șampanie, încât revenirea Bărbatului le enervează acum, deși zâmbesc amabil sau provocator, cum se cuvine. Detaliile de joc se înmulțesc: femeia culcată pe masă, învârtind pe deget căpăcelul unui ceainic, rămâne un *trouvaille* memorabil (i-ar fi plăcut, credem lui Proust!). Se trece de la dans la pantomimă bufonă – explicabilă prin șampania băută –, altfel cum s-ar califica momentul farfuriei cu friptură, oferită, neprimită, alunecând încolo și încoace peste trupuri, purtată ca o ofrandă după cel ce pleacă iar, refuzată, întoarsă, desigur, cu gust amar. Mișcările dezamăgirii revin și ele, se repetă ca un laitmotiv coregrafic. Înălțările și căderile schițează uniform mișcarea speranței și deziluziei – un exercițiu mecanic necesar, probabil, trupurilor și, totodată, un reflex al stării interioare.

În același loc sau în altă parte, cu mici modificări în plasarea mobilierului, alte trei femei, îmbrăcate de asemenea în roșu și negru, vor aștepta bărbatul indiferent. Acestea au mișcări largi, cuceritoare, studiindu-se în oglindă, cu un plus de umor conștient. El va veni, însoțit de o melodie languroasă de acordeon de pe malul Senei. Le va trata oarecum diferit, va răspunde incitării erotice, va accepta



Oxana MORAVEC, Cristina MOLDOVEANU şi Elena POPA.

să se rostogolească cu ele. Dar asta nu-l va opri să se retragă curând, trăgând scaunul după el, ca pelerina un cavaler de odinioară...

Abandonate, femeile se dedică unor frumoase mişcări la bară, cu triste tresăriri. Ceva pare să rămână ne spus, buzele lor parcă ar vrea să vorbească. În schimb, rotiri, fandări, salturi fără efect, în gol! Contorsiuni şi zbateri rănite alternează cu mişcări prelungi de vampă fatală. Dansul cu manechinul compensează amăgitor şi satisface doar închipuirea. Este un crescendo al ofertei erotice, dar şi al inutilităţii şi exasperării.

La ultima revenire a Bărbatului, ducând o valiză neagră, îmbrăţişările sunt scurte, expediate. Femeile se apropie de el, acum, cu mişcări desfrânate, de tavernă. Îmbrăţişat, el va răspunde, dar oboseşte, cade, femeia îl cuprinde, se rostogolesc amândoi, alta îl preia în dans. Reapar şi primele trei, dar bărbatul va părăsi locul, târându-şi zgomotos valiza...

Explicaţie posibilă în spectacol (nu pentru nuvela lui Proust), indiferenţa lui poate însemna altceva decât pare: faptul că nu consimte să intre definitiv în acest joc formal, ostentativ, al trupurilor. De altfel, sesizăm un contrapunct dramatic între individualitatea (fizionomică, psihologică) a prezenţelor scenice şi mecanica impersonală a mişcărilor adoptate, reluate, exersate tactic. De aici şi sentimentul de dezamăgire, de nerealizare pe măsura efortului, manifestarea deziluziei şi exasperării (treceri de la alunecări moi, încete, cu reacţii nervoase).

Indiferența bărbatului înseamnă pentru ele absență iritantă, amânare dezolantă. Dansul lor este obsedat de o sincopă stânjenitoare. Ca o sincopă poate fi resimțită și lipsa vorbirii (reprimată parcă), pe când privirile lor își vorbesc.

Constatând repetarea mișcărilor, frecventă în spectacolele lui András Lóránt, nu trebuie omisă, însă, conotația existențială a monotoniei (fără a exclude lungimile redundante), prin care se fixează o atmosferă, o stare obsesivă, o tentativă fără rezultat.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – Indiferentul, **versiune scenică de András Lóránt, după Marcel Proust. Scenografia: Ambrus Amaryll. Cu: Oxana Moravec, Cristina Moldoveanu, Elena Popa, Roxana Ivanciu, Lorena Ciubotaru, Clara Flores, Andrei Vasluianu. Premiera: 24 februarie 2006.**

Brăila

Soția plugarului irlandez

Nu dau cronicii acest titlu doar pentru a sublinia importanța personajului feminin din **Ultimul câmp,** piesa lui David Harrower, văzută la Brăila. Ca și în titlul parafrazat aici (de roman și de film remarcabil), toate trei cuvintele ce-l alcătuiesc au o egală însemnătate pentru ceea ce se întâmplă în piesă și pentru sensul ei. Ca și la alți dramaturgi – Synge, Martin Mc Donagh – jucați pe scenele noastre, personajele sunt integrate sau încearcă să se desprindă dintr-o comunitate trăind undeva în Irlanda, izolată prin obiceiurile ei de viață față de lumea modernă înconjurătoare. Și la Harrower nu subiectul este cel mai interesant, nu triunghiul (ori patrulaterul) relațiilor dintre personaje, unde sentimentele și libidoul în crescendo se rezolvă printr-o crimă (eliminarea fizică, săvârșită sau dorită numai, fiind întâlnită de asemenea la ceilalți autori amintiți). Plugarul (cum se socoate destinat pe pământ) va fi ucis de soția, până atunci supusă și iubitoare, pentru a-i pedepsi adulterul, dar și pentru că este atrasă de ființa deosebită a morarului, el însuși un singuratic, răzlețit de comunitatea satului.

Dincolo de schema subiectului, revelatoare pentru situația și mentalitatea personajelor sunt preocupările lor zilnice, mai puțin spectaculoase. Cele relatate de femeie despre tot ce a putut face într-o zi, repetându-se, fără îndoială și formând, pentru ea (și altele ca ea), viața de soție, sunt prea lămuritoare și uluitoare: cum este posibil în vremea noastră, pentru că nimic nu spune a fi altădată! Ne surprinde tradiția încremenită a superstițiilor (nu uită că i-a căzut cuțitul pe jos), dar și nivelul de civilizație, în care trocul mai funcționează (a dat o găină pentru un sac cu sare). Munca ei e manuală și neajutorată: a tăbăcit singură, a țesut o pătură. Oricum, este mulțumită pentru că a potolit foamea soțului și a calului... O bună parte, introductivă, a piesei, are ceva de reportaj sociologic și etnologic, într-o umanitate pe care o descoperim datorită acestor personaje. Femeia vorbește cu soțul despre câmpul care-i hrănește, despre iapa care va făta – și toate ne vin parcă de la o imensă depărtare, nouă, celor ce ne petrecem

timpul prin supermarketuri, buticuri, discoteci... Şi, deodată, toate au o poezie frustă, a unei sărăcii, dar şi a unei omenii care se exprimă în propoziţii şi comparaţii de extremă simplitate. Comparaţiile, ca şi umorul ei, se referă la ceea ce vede şi la puţinul pe care-l are: „luna e ca brânza", „mesteci ca un cal". Deseori, replicile lui hotărăsc scurt şi cuprinzător: „copacul e pentru lemne", „iepurele e pentru mâncare". Când se vor autodefini, ea va înţelege calm: „Nu suntem făcuţi, să ne uităm în sus prea mult timp". Soţul plugar este legat de ogor şi – printr-o dragoste ce trezeşte gelozia femeii sau glumele sătenilor – de caii săi. *Ultimul câmp* (titlul piesei, nu prea inspirat ales) este locul ascuns, în care se retrage egoist, unde nu-şi duce soţia. El este bărbatul-stăpân, care decide pragmatic, exponentul unui regim falocrat. Când îşi trimite nevasta pentru făină, îi va cere să-l urască pe morar, aşa cum face tot satul, îi va comanda sentimentul şi ea se va supune. Dar teama de cel despre care se spune că ar fi un ucigaş înconjurat de vedenii hidoase, se va risipi. În noaptea când află că soţul o înşală, se va întoarce la morar („Deschide, ticălosule!"), i se va da lui. Mentalitatea colectivă cedează propriei porniri, mai puternică. Considerându-l o forţă malefică, îi va cere moartea soţului. Într-adevăr, morarul e altfel decât ceilalţi, pentru că mânuieşte tehnica morii, numai de el ştiută, dar şi printr-un ascendent intelectual. Ştiind să scrie, „pot spune ce a fost în capul meu", ceea ce o sperie pe femeia încredinţată că doar „Dumnezeu pune în cap şi ia de acolo". Scrisul o neliniştește: se simte prinsă în vraja morarului, se poartă ca o vietate încolţită. Ar fi fost util, probabil, să cunoaştem sursele şi modul de redactare al piesei, pentru a distinge documentarul de imaginarul ficţiunii.

Ceea ce încifrează şi, implicit, semnalează autorul în dialogul dramatic, se dispune în trei straturi privind relaţiile imediate, dar şi o mentalitate colectivă, mediată, sau, deseori, supratema întregii evoluţii a femeii spre necesara emancipare. Există suficiente indicii, în retorica unor replici ca „Noaptea se va sfârşi" sau „Trebuie să descopăr fiecare lucru de una singură".

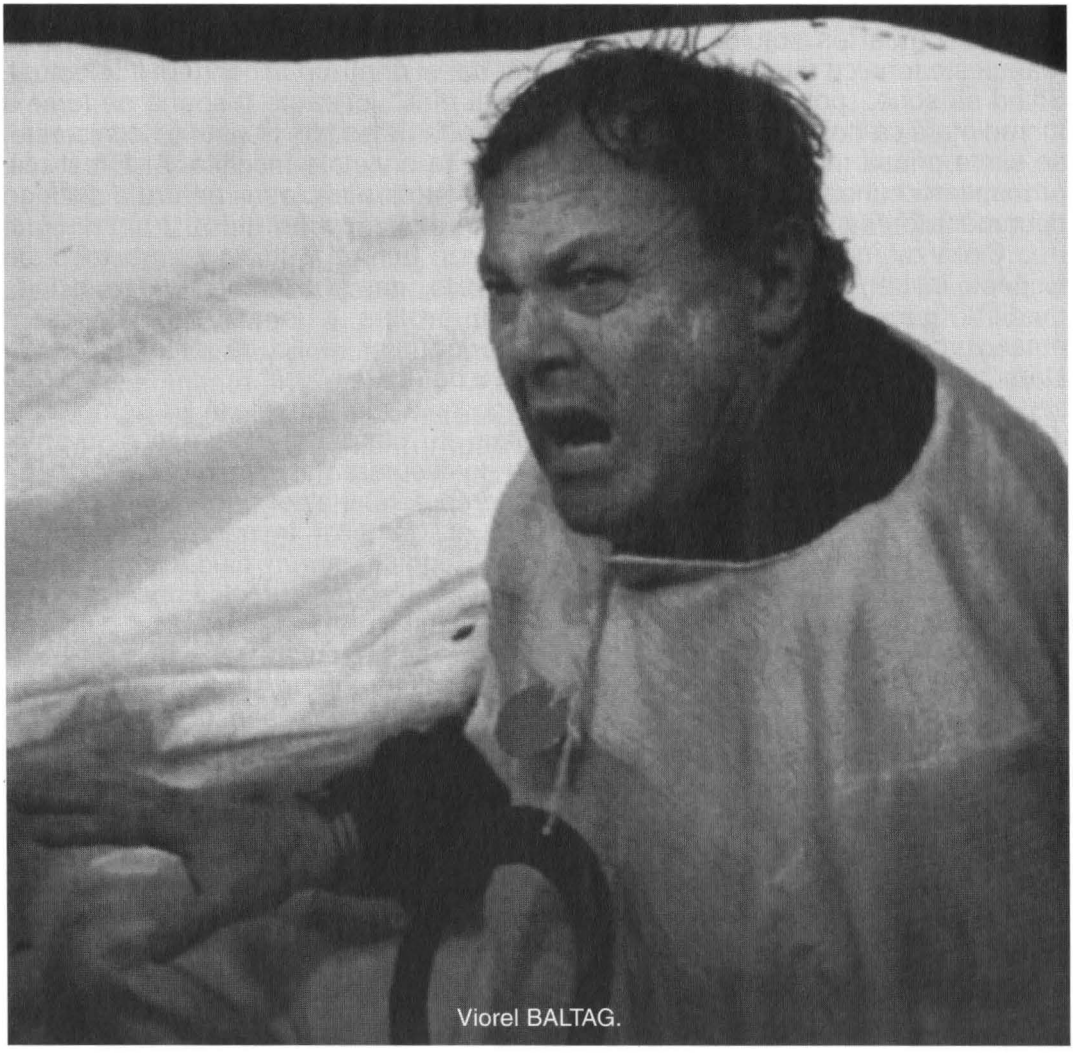
Am insistat asupra piesei lui Harrower, fiind mai complexă în semnificaţii decât am văzut pe scenă. Decorul simultan, cu planuri şi elemente elocvente, putea permite o multitudine de raportări în desfăşurarea spectacolului. Regizorul Peter Kerek a intervenit, reprezentând uciderea soţului altfel decât în text (acolo există un accent simbolic), introducând grupul femeilor în negru, mesager al comunităţii sătești, dar şi al morţii violente, apoi – într-un ciudat contrast cu zgomotul apei pe jgheabul ce taie spaţiul de joc – sunetele melodioase ale unui vals de Strauss, poate pentru a ne mări senzaţia de distanţare. Mai dificil de realizat scenic au fost translaţiile stilistice, între reprezentare realistă şi stilizare expresionistă, pe care le solicită actorilor referinţele unui text treptificat. „Ultimul câmp" rămâne, în spectacol, un titlu care nu-şi dezvăluie sensul: al locului de împlinire supremă, râvnit şi dobândit atât de plugar, cât şi de soţia sa, fiecare în felul său. Nici traducerea – dând impresia unei prime forme – nu-i ajută pe interpreţi, dimpotrivă. La premieră, actori bine cunoscuţi – şi apreciaţi din alte spectacole – păreau încă într-o fază de acomodare, fără aderenţă vie la roluri, executând convenţional acţiuni indicate. Mentalitatea personajelor a fost ilustrată, dar n-a căpătat dramatismul, relieful specific, urmărit de autor.

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – Ultimul câmp **de David Harrower. Regia: Peter Kerek. Scenografia: Alina Herescu. Cu: Mihaela Trofimov, Emilian Oprea, Valentin Terente, Corina Georgiana Borş, Monica Zugravu-Ivaşcu, Emilia Mocanu, Ramona Gângă, Elena Andron, Oana Antonia Ilie. Percuţie: Alexandru Muşat. Premiera: 4 martie 2006.**

Marinela ȚEPUȘ Bacău

Între dorință și putință

Când la conducerea unui teatru se schimbă echipa, *orizontul nostru de așteptare* devine nemărginit. Dorim transformări radicale, repertorii nemaipomenite, spectacole de anvergură. Și dacă s-ar putea ca toate să se întâmple într-o clipă, ar fi și mai bine, noua direcție și-ar dovedi eficiența! Știm, însă, că lucrurile se mișcă lent (și nu doar din cauza celor din teatru, adesea, refractari la orice sugestie, ci și din cea a sistemului, anacronic, greoi), că trec două–trei stagiuni până să ne putem da seama cu adevărat de competența noilor veniți.



Viorel BALTAG.

Totuşi, primele semne se pot ivi mai devreme. Este şi cazul tinerilor directori de la Teatrul „Bacovia" – Adrian Găzdaru şi Gabriel Duţu –, care au pornit în forţă, dorind o înnoire vizibilă dintru început. Aşa se face că, îndată ce au fost învestiţi în funcţie, l-au şi invitat pe tânărul Claudiu Goga, director al Teatrului „Sică Alexandrescu" din Braşov şi regizor reprezentativ pentru noile generaţii, care a montat, în premieră pe ţară, un text spaniol contemporan: *Auto* de Ernesto Caballero. Spectacolul, modern realizat, de o simplitate tulburătoare, constituie un eveniment pentru teatrul băcăuan. O altă reuşită este reluarea festivalului de recitaluri, acum numit Gala STAR. Prin urmare, avem toată încrederea că cei doi directori vor primeni activitatea unei instituţii culturale despre care nu s-a mai auzit mare lucru în vremea din urmă.

Între timp, a mai ieşit o altă premieră, de data aceasta, realizată de un regizor autohton, pe nume Dumitru Lazăr Fulga. Textul, cunoscut, românesc, inclus în programa şcolară şi destul de des jucat: **Iona** de Marin Sorescu nu însemna decât o certitudine mai mult a faptului că Adrian Găzdaru şi Gabriel Duţu îşi iau în serios menirea, încercând să contureze un repertoriu variat şi de bună calitate. Sigur că *Iona* reprezintă o piatră grea pentru orice actor, chiar şi pentru unul cu experienţă. Hăţişurile scrierii soresciene, ironia abia ghicită, filosofia doar aparent la îndemînă, spaţiul concentraţionar, apăsător, dau multă bătaie de cap creatorilor. Din păcate şi acestora de la Bacău. Întâi, pentru că regizorul a încercat să filosofeze mai mult decât face însuşi autorul: a aglomerat simboluri peste simboluri, în decor, în sugestii de interpretare, în lumină, în muzică... Actorul Viorel Baltag face eforturi disperate, îşi schimonoseşte vocea, se mişcă mult, transpiră în încercarea de a ne convinge că acela şi numai *acela* este adevăratul Iona. Nu este, din păcate! Prea multă energie consumată pentru un rezultat minor. Prea multă forfotă într-un spectacol în care cuvântul ar trebui să aibă pondere maximă. Cuvântul-capcană, cuvântul care doare, cuvântul care iartă, cuvântul care amăgeşte, cuvântul care ucide, cuvântul care te face să râzi, cuvântul-speranţă, cuvântul temător, cuvântul-(ne)izbândă, cuvântul-dorinţă. Faptul că interpretul joacă pe mai multe voci, că se transpune în diverse personaje, trecând de la unul la altul cu un fel de ţopăială greu de definit, că nu deslueşte fina ţesătură a monologului, abia de o încâlceşte la maximum, că nu are nici măcar un singur moment de retragere în sine, nu reuşeşte să ne capteze atenţia, ci doar să ne plictisească de moarte. Ceea ce ar putea (ar trebui) să fie un spectacol-şcoală, o simplă conversaţie cu sine, rămâne numai o reprezentaţie scrâşnită a unei piese doar în aparenţă accesibilă. O echipă completă – formată din: regizor, actor, scenograf, ilustrator muzical – nu reuşeşte să dea autenticitate unui Iona labirintic, marcat de angoase, de singurătate, de iminenţa morţii, dar care nu e lipsit de umor, de mici speranţe, de mari idealuri. Un Iona-Omul, cu toate ale sale!

Nu consider că acest eşec poate afecta grav imaginea noii direcţii. În fond, o neizbândă poate deveni treaptă pentru împlinirile viitoare. Îmi pare rău numai de artistul pus într-o prea proastă lumină de către un regizor cu o minte prea contorsionată.

Teatrul „Bacovia" din Bacău – Iona **de Marin Sorescu. Regia: Dumitru Lazăr Fulga. Scenografia: Cris Ciobanu. Ilustraţia muzicală: Vlad Vrânceanu. Cu: Viorel Baltag. Data premierei: 5 martie 2006.**

Doina PAPP

Râmnicu Vâlcea

Piese cu ucigaşi şi emigranţi

Tom şi Jerry, piesa americană tradusă după Rick Cleveland de Florin Piersic jr. e asociabilă din titlu celebrului cuplu din desenele animate.Sensul trimiterii este însă unul polemic, vizând clişeele comportamentului violent prezente chiar şi în filmele pentru copii.

Aşadar, cei doi, în piesă ambii ucigaşi profesionişti, îşi etalează virtuozitatea dar şi angoasele provocate de neputinţa de a se mai sustrage mecanismului care-i transformă în killeri-model şi personaje de film. Spectacolul tânărului Aurel Palade urmăreşte cu fidelitate acest drum al fanatizării, reuşind să susţină printr-un ritm specific tonusul în această comedie neagră. Între scena de început şi finalul care reproduce simetric scenariul lichidărilor reciproce comandate de creierul din umbră facem cunoştinţă, pas cu pas, cu personajele şi împrejurările în care acestea îşi exercită funesta meserie. Misterioase, zgârcite la vorbă, mecanizate în gesturi, omorând cu sânge rece, cu sadism, experimentând procedee noi, ei ilustrează evident şi un mod de a fi într-o societate indiferentă,duşmănoasă. Doi tineri actori le dau viaţă cu talent. Liviu Cheloiu e *Tom*, cel mare şi învăţat, iar Cornel Şerban – *Jerry*, învăţăcelul, care-şi va întrece maestrul. Cuplul pe care-l alcătuiesc îşi păstrează identitatea, dar evoluează în funcţie de acţiune şi de reflexul psihologic al acesteia. La început înspăimântat de-a dreptul în faţa crimelor colegului său mai mare, Jerry devine treptat inventiv şi zelos, fapt ce determină în final gestul lui Tom, care-l ucide.

Liviu CHELOIU, Cornel ŞERBAN, Gabriel POPESCU în *Tom şi Jerry*.

Cornel Şerban, avantajat de o înfăţişare ingenuă, convinge în această ipostază, ca şi partenerul său Liviu Cheloiu, cu un aer de gangster-filosof, portret omologat de filmele cu acest subiect. La amândoi se simte însă nevoia unor accente, a unor reliefări artistice mai pregnante în anumite scene, pentru a nu transforma ideea de stereotipie, de mecanism la care recurge textul, în monotonie. Cel de-al treilea personaj, respectiv victima care ia diferite înfăţişări, este interpretat, conform indicaţiilor autorului, de acelaşi actor. Această sarcină dificilă îi revine lui Gabriel Popescu, care joacă, rând pe rând, „un tip slinos şi cu perciuni", „tipul gras de la cinematograf", pe Elaine, omul de televiziune, tipul cu şapcă de golf de la restaurant şi chiar femeia din pat ucisă cu perna de Tom. Ajutat de accesorii vestimentare, peruci şi o mobilitate remarcabilă, actorul trece cu uşurinţă de la un personaj la altul, integrându-se corespunzător schemei după care a dorit autorul să funcţioneze relaţiile dintre cei trei. Finalul plin de sarcasm al piesei nu are aceeaşi greutate şi în spectacol, unde personajele „cad" mecanic fără prea multe comentarii de subtext.

În ansamblu însă producţia e o reuşită necesară repertoriului acestui teatru tânăr şi ambiţios.

Gazonul verde din faţa casei albe de Rada Moskova ne dă prilejul unei incursiuni în dramaturgia contemporană bulgară. Prea puţin relevantă însă, chiar dacă piesa tratează un subiect de interes precum exilul. O face într-un stil realist mărginit la expunerea faptelor, plat şi fără real pretex dramatic. Eroina, cea care ar trebui să ilustreze aici drama înstrăinării şi relaţiile cu ţara de origine, e şi ea superficial portretizată de autoare. În consecinţă, tertipurile la care recurge femeia – care revine în patrie spre a-şi recupera sora, amintirile, dar şi pentru unele afaceri dubioase – nu conving. Nici pe linia realismului psihologic, nici pe aceea a satirei de moravuri presupusă de piesă. Între comedie şi melodramă, spectacolul e indecis ca versiune regizorală şi neperformant ca joc actoricesc.

Propunerea a venit din partea regizoarei Nevena Miteva din Bulgaria, o profesionistă cunoscută în ţara sa, cu un CV impresionant în care intră şi faptul de a fi directoarea unui important festival de teatru la Gabrovo. Alegerea nu a fost însă potrivită nici din punct de vedere al valorii textului şi nici din acela al posibilităţilor trupei de a-l servi. Actriţele în vârstă lipsesc din teatru (cea distribuită, e din păcate, deprofesionalizată), iar tânărul actor s-a dovedit prea necopt pentru experienţa şi versatilitatea cerute de personaj, respectiv profitorul fără scrupule.

Cu eforturi vizibile, Camelia Constantin, în rolul principal, s-a descurcat pe cont propriu şarjând însă prea mult în ipostaza de cochetă şi pierzând pe drum drama personajului. O experienţă din păcate ratată, în cadrul unui schimb ce va fi, sperăm, mai bine valorificat în viitor.

Teatrul Municipal Ariel continuă să joace cu succes, în schimb, montările după Caragiale ale Doinei Migleczi, ca şi coproducţia româno-belgiană *Les jocondes* de Brigitte Louveaux, care ar fi meritat să figureze pe afişul Festivalului Teatrului Francofon de la Bucureşti. Întrucât teatrul preconizează o programare pe cont propriu a acestui spectacol în capitală, greşeala va fi reparată.

Teatrul Municipal Ariel din Râmnicu Vâlcea – Tom & Jerry **după Rick Cleveland. Traducerea Florin Piersic jr. Regia: Aurel Palade. Scenografia: Elena Cozlovici. Cu: Liviu Cheloiu *(Tom)*, Cornel Şerban *(Jerry)*, Gabriel Popescu *(celelalte roluri)*. Premiera a avut loc în martie 2006.**

Gazonul verde din faţa casei albe **de Rada Moskova. Regia: Nevena Miteva. Scenografia şi costumele: Carmen Prodan. Cu: Tica Jităraşu *(Jeni)*, Camelia Constantin *(Ghina)*, Cornel Şerban *(Alex)*. Premiera a avut loc în martie 2006.**

Marinela ȚEPUȘ

Giurgiu

Iubirea ca remediu împotriva urii

Sunt teatre, în țară, a căror activitate rămâne cunoscută mai mult pe plan local. Nu c-ar fi un lucru neapărat rău: ele își justifică perfect existența în urbea care le ajută, în definitiv, să existe. E drept că orice artist și-ar dori să aibă numele (re)cunoscut măcar la nivel național. Arta scenică este atât de efemeră, încât succesul imediat rămâne, poate, unica izbândă. O fotografie, o cronică (mai nou – o înregistrare video) nu pot anula spaima de uitare a acelora care nu *sunt* cu adevărat decât sub luminile rampei.

Teatrul din Giurgiu face din când în când efortul de a ajunge în capitală sau de a invita cronicari la sediu. Sunt prezentate, în general, producții decente, unele mai reușite, altele mai puțin, cum, de altfel, se întâmplă și prin alte părți.

Cred că orice director și-ar dori să colaboreze cu regizori de talia lui Tompa Gábor, Alexander Hausvater, Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija, Alexandru Tocilescu, Victor Ioan Frunză, Radu Afrim, Claudiu Goga..., cu scenografi prestigioși

Giulia IONESCU și Cosmin CREȚU.

precum: Adriana Grand, Dragoş Buhagiar, Luana Drăgoiescu, Mihai Mădescu, Ştefan Caragiu..., cu compozitori ca: Iosif Herţea, Adrian Enescu, Nicu Alifantis... şi cu actori care mai de care.

Din păcate, aceştia trebuie să gestioneze fonduri puţine cu maximă eficienţă. Dar, uneori, eficienţa chiar există. De pildă, la Giurgiu, am văzut un spectacol cu o piesă a regretatului Dumitru Solomon: ***Miriam***, în regia lui Mircea Creţu şi scenografia Olimpiei Damian. O producţie de studio, curată, tulburător de simplă, în care iubirea e mai presus decât falsele ideologii, în care mesajul, ce ar putea lesne deveni didactic, este ingerat firesc, odată cu povestea. Dumitru Solomon a scris un text despre Holocaust către apusul carierei sale. Dar l-a scris în acelaşi fel, inconfundabil: cu îngăduinţă pentru slăbiciunile omeneşti, cu toleranţă pentru erorile omenirii, cu pudoare şi o abia perceptibilă ironie. Auschwitz–Birkenau constituie numai pretextul pentru o lecţie despre izbânda iubirii şi a prieteniei asupra urii şi a morţii. Într-un decor minimal, foarte sugestiv, în care sârma ghimpată rămâne elementul esenţial, actorii dau chip, cu convingere şi emoţie, unor personaje generice: Miriam (Evreica), Conrad, Heinrich, Rudi (un singur interpret – damnatul unor ideologii care nu-l reprezintă), Acuzatorul, Avocata, Mama, Tatăl...

Giulia Ionescu *(Miriam)* şi Cosmin Creţu *(Conrad, Heinrich, Rudi)*, interpreţii rolurilor principale, se completează unul pe celălalt, comunică uşor, sunt atenţi la nuanţe, izbutind să creeze imaginea unor personaje sensibile, cu slăbiciuni şi idealuri. Ei devin, pe parcursul reprezentaţiei, purtătorii gândirii autorului. Cu deosebire, aş sublinia evoluţia lui Cosmin Creţu, în cele trei feţe ale aceluiaşi personaj, pentru că m-a sedus fineţea jocului său, micile grimase, privirea sugestivă, tristeţea chipului său. (Având loc într-un spaţiu mic, fiecare gest poate fi cu atât mai pregnant; şi aşa a şi fost. Din păcate, trebuie să-şi mai lucreze vocea. Nu pentru că acum ar fi deranjat în mod deosebit, ci pentru că, într-o sală mai mare, abia de ar fi fost perceptibilă!) Restul distribuţiei este utilă întregului, fără a se remarca în mod deosebit. Pare că regizorul îşi consumă întreaga energie şi imaginaţie pentru a-i manevra pe cei doi în ideea mai sus pomenită. Nu este o eroare gravă: spectacolul rezistă, are coerenţă, are substanţă, impresionează.

După reprezentaţie, la un pahar de vin, ne-am adunat, împreună cu câţiva membri ai comunităţii evreieşti din Bucureşti, invitaţi, de asemenea, să ia parte la premieră. Povestea unor supravieţuitori ai lagărului de la Auschwitz–Birkenau a fost de-a dreptul răvăşitoare. Pentru mine, cel puţin. Dar în acelaşi context cu ceea ce văzusem, mai devreme, pe scenă: Dumitru Solomon crease un text în care nu lipsea speranţa, în care nu exista propagandă şi nici didacticism (evidente în cele mai multe dintre creaţiile care se slujesc de această temă), în care nu ni se vârau degetele în ochi, în care avertismentul că oricând se poate întâmpla la fel dacă nu suntem atenţi era spus cu multă subtilitate şi înţelegere. Aceşti supravieţuitori, trecuţi de 75 de ani, aveau o noblеţe şi o luminozitate uluitoare pe chip. Un firesc al discursului, pe care orice scriitor şi l-ar dori. Cred că fiecare reprezentaţie cu *Miriam* ar trebui urmată de o mică întâlnire cu astfel oameni, care au fost nevoiţi să lupte pentru fiecare clipă, nerenunţând la speranţă, şi care ar putea să ne înveţe şi pe noi să fim mai buni, mai toleranţi, mai sensibili la istorie.

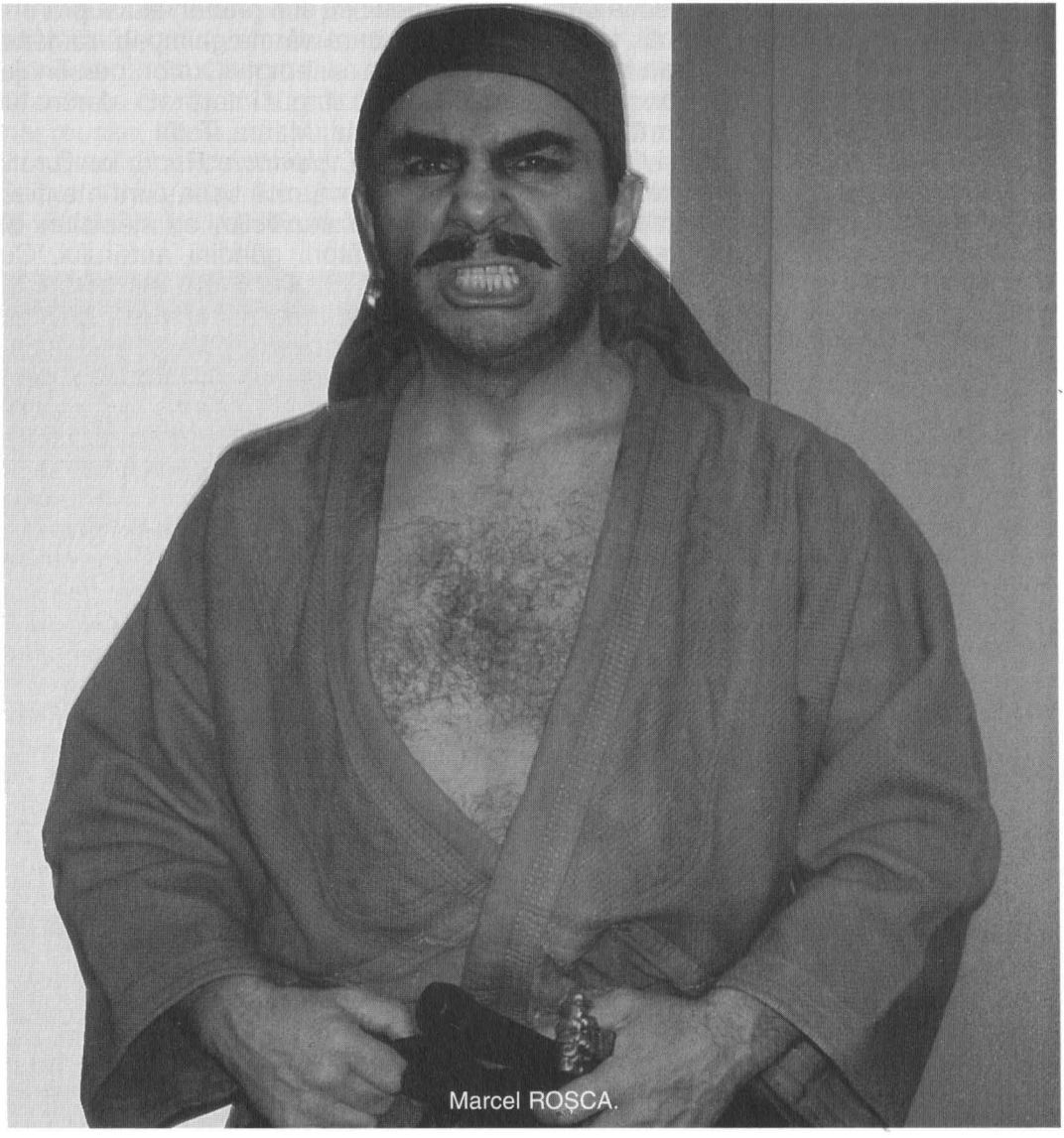
Teatrul Valah din Giurgiu – Miriam **de Dumitru Solomon. Regia: Mircea Creţu. Scenografia: Olimpia Damian. Ilustraţia muzicală: Cosmin Creţu. Imagini filmate: Mihăiţă Decu. Cu: Giulia Ionescu, Cosmin Creţu, Livius Rus, Violeta Teaşcă, Gabi Munteanu, Anca Alexandra, Toma Vasile, Ion Cojocaru, Titi Ştefan, Eugen Stoian, Birkle Victor. Data premierei: 20 ianuarie 2006.**

Luminița VARTOLOMEI

Operă

Din două, una!

Amânată de câteva ori – în așteptarea momentului în care aveau să se afle la București și tenorul mexican Hector Lopez, și tenorul craiovean Stelian Negoescu, și basul român (stabilit în Germania) Marcel Roșca, iar actorul Ion Caramitru avea să fie și el disponibil –, reprezentația (unică, până în clipa de față)



Marcel ROȘCA.

ce reunea, sub titulatura unuia dintre miturile europene fundamentale, selecțiuni din principalele două opere care-l ilustrează (*Faust* de Charles Gounod și *Mefistofele* de Arrigo Boito), legate între ele prin fragmente din poemul lui Johann Wolfgang Goethe, s-a constituit într-un veritabil act de cultură, în pofida evidentelor sale slăbiciuni de ordin artistic. Căci, până la urmă, faptul că publicul meloman a avut prilejul să asiste la o palpitantă competiție între partiturile celor doi compozitori și între interpreții personajelor lor e infinit mai important decât inconsecvențele scenariului care a stat la baza acestei confruntări. Mai cu seamă că – nu-i așa? – un viitor spectacol cu **Mitul faustian** (care e de dorit să nu întârzie prea mult!) poate propune o structură cu totul nouă, eventual incluzând și alte numere reprezentative din creațiile implicate (de pildă: „Aria lui Siebel", „Corul soldaților" și „Aria lui Valentin" din *Faust* sau „Duetul Faust–Elena" din finalul actului IV al operei *Mefistofele*), dar, în orice caz înlănțuindu-le logic (sau măcar cronologic!) pe toate, într-o dramaturgie coerentă, care nici să nu prezinte repetări fastidioase prin suprapunerea versurilor lui Goethe cu acelea ale libretiștilor (francezii Barbier și Carré pentru *Faust*, Boito însuși pentru *Mefistofele*), și nici să nu lase goluri în derularea acțiunii.

Deocamdată, meritul incontestabil al expunerii „paralele" a celor trei capodopere ale artei universale, pe care Opera Națională din București a oferit-o publicului său, rămâne – cum spuneam – acela de a fi stabilit, fără putință de tăgadă, o ierarhie a compozitorilor și una a cântăreților. A fost evidentă pentru oricine, astfel, superioritatea muzicii lui Boito în ceea ce privește complexitatea simfonică a scriiturii, dezvăluind o evoluție de-a dreptul senzațională a tehnicii componistice, chiar dacă nici măcar un deceniu nu desparte terminarea partiturii sale (1868) de lansarea operei lui Gounod (1859). Și a mai fost, tot astfel, evidentă superioritatea vocală și expresivă a celor doi soliști veniți din străinătate, față de corespondenții lor din țară. (Fapt cu atât mai semnificativ, în cazul lui Marcel Roșca, cu cât el nici nu avea în repertoriu rolul lui Mefistofele, dar – până și cu partitura în mână! – a reușit, prin forța trăirii contaminante, să realizeze un personaj fascinant.) După cum, printre cântărețe, soprana Roxana Briban a strălucit – din nou! – grație talentului său de mare tragediană, care aureolează un glas și o înfățișare la fel de spectaculoase.

Deopotrivă sobre și sumare, scenografia Adrianei Urmuzescu și regia semnată de Cristina Cotescu și Ștefan Neagrău și-au împlinit menirea modestă de a pune în valoare soliștii acestui concert costumat, în vreme ce dirijorul Ciprian Teodorașcu s-a străduit să tempereze elanul orchestrei aflate în mijlocul scenei, spre a permite și corului din spatele ei să-și facă auzite vocile (bine puse la punct, ca de obicei, de către maestrul Stelian Olariu).

În fine, deși n-a avut cu cine concura (doar cu propriile sale performanțe, din nenumăratele recitaluri pe care le-a susținut în prestigioasa lui carieră *și* de recitator!), Ion Caramitru a ridicat considerabil ștacheta valorică a spectacolului, întruchipând un Goethe etern, ce nu se sfiește să mustre omenirea pentru răutățile diabolice de care nici astăzi nu s-a dezbărat...

Opera Națională din București – Mitul faustian. **Muzica: Charles Gounod și Arrigo Boito. Regia: Cristina Cotescu și Ștefan Neagrău. Scenografia: Adriana Urmuzescu. Conducerea muzicală: Ciprian Teodorașcu. Soliști: Hector Lopez și Stelian Negoescu *(Faust)*, Pompei Hărășteanu și Marcel Roșca *(Mefisto)*, Simona Neagu/Roxana Briban *(Margareta)*, Antonela Bârnat *(Siebel)*, Sidonia Nica *(Marta, Pantalis)* și Ion Caramitru *(Goethe)*. Data reprezentației: 18 decembrie 2005.**

Mai bine mai târziu decât niciodată...

De ce oare de pe afișele Operei Naționale din București a lipsit atâta amar de vreme **Cosi fan tutte?** Mister!

A trebuit să vină „Anul Mozart" (prilejuit de împlinirea, la 27 ianuarie 2006, a două veacuri și jumătate de la nașterea compozitorului) pentru ca, în sfârșit, această veritabilă bijuterie a creației universale de gen să-și ocupe locul cuvenit pe prima scenă lirică românească...

Or, dacă, în cazul altor capodopere, greutatea de a procura resursele financiare pentru scenografia monumentală și complexă (decoruri schimbate la fiecare act din cele patru tradiționale și câteva rânduri de costume complicate și bogate, înveșmântând mulțimea de cântăreți, dansatori sau balerini) și dificultatea de a

Simonida LUȚESCU *(Dorabella)* și Vicențiu ȚĂRANU *(Guglielmo).*

găsi în trupa bucureşteană toate resursele vocale necesare pentru susţinerea marelui număr de roluri extrem de solicitante constituie un impediment real (deşi nu insurmontabil, totuşi...), nimic nu poate fi mai simplu decât realizarea unui spectacol cu această operă în cinci personaje, ce permite utilizarea unui decor unic pentru cele două acte ale sale, ba chiar şi suprimarea corului sau/şi a baletului (cărora Mozart le-a încredinţat aici pagini cu totul neglijabile în contextul dramaturgiei muzicale). Dovada? Acum exact două decenii, regizorul Anghel Ionescu-Arbore şi dirijorul Aurel Niculescu au montat *Cosi fan tutte* pe scena şi cu studenţii Conservatorului!

De acea versiune din 1986 (pentru care actualul director general al Operei bucureştene – pe atunci studentul-arhitect Cătălin Ionescu-Arbore – a realizat costumele), recenta premieră aminteşte, înainte de toate, prin tinereţea întregii echipe solistice (astfel încât interpretul lui Don Alfonso – basul Ştefan Schuller – este obligat să facă aici un rol de compoziţie), iar apoi prin ingeniozitatea scenografiei (semnată atunci de Silviu Ioniţă, iar acum de Viorica Petrovici). În schimb, colaborarea regizorului Ştefan Neagrău cu dirijorul Vlad Conta a produs o cu totul altă înţelegere a operei *Cosi fan tutte* (faţă de toate celelalte montări pe care le-am văzut şi despre care am scris, de-a lungul timpului), graţie relaţionării mai stricte dintre muzica lui Mozart şi libretul lui da Ponte. Deoarece în farsa pe care *Guglielmo* (Vicenţiu Ţăranu) şi *Ferrando* (Marius Manea) le-o joacă (parţial şi cu complicitatea cameristei Despina, interpretată de Cristina Eremia) logodnicelor lor, *Fiordiligi* (Irina Iordăchescu) şi *Dorabella* (Simonida Luţescu), determinându-le să-i trădeze în cele din urmă („Aşa fac toate", nu?), există destule situaţii în care eroii suferă cu adevărat (fetele din pricina proceselor de conştiinţă, iar băieţii din cauza geloziei şi a umilinţei de a se vedea înşelaţi), momentele respective au fost tratate scenic în cheia expresivă a muzicii nobile şi pline de patetism, iar nu în aceea parodică sugerată de libret.

Firesţe, creatorii noului *Cosi fan tutte* n-au omis nici corul (pregătit de Stelian Olariu), nici baletul (coregrafiat de Mihai Babuşka), ba chiar au adăugat şi pantomima (imaginată de Dragoş Huluba), cu care regizorul acompaniază îndeosebi ariile, ocupând astfel atenţia publicului în timpul relativei nemişcări interiorizate a soliştilor. La rândul lor, aceştia din urmă – toţi tineri, supli, frumoşi şi dotaţi cu glasuri de calitate şi cu o solidă ştiinţă a cântului – vădesc nu numai o incontestabilă înzestrare actoricească, ci şi o contaminantă bucurie a jocului.

Aşa că, dacă e drept că Opera Naţională din Bucureşti ar fi putut include oricând în repertoriul ei *opus*-ul mozartian, la fel de adevărat este că trebuie să fim fericiţi, deoarece măcar acum aceasta a primit o înfăţişare sonoră şi vizuală demnă de valoarea excepţională a muzicii. Iar lansarea spectacolului bucureştean a avut şi meritul de a mai marca o aniversare: aceea a premierei absolute a operei *Cosi fan tutte*, la Burgtheater din Viena, pe 26 ianuarie 1790.

Opera Naţională din Bucureşti – Cosi fan tutte. **Muzica: Wolfgang Amadeus Mozart. Libretul: Lorenzo da Ponte. Regia: Ştefan Neagrău. Coregrafia: Mihai Babuşka. Scenografia: Viorica Petrovici. Conducerea muzicală: Vlad Conta. Solişti: Irina Iordăchescu *(Fiordiligi)*, Simonida Luţescu *(Dorabella)*, Vicenţiu Ţăranu *(Guglielmo)*, Marius Manea *(Ferrando)*, Ştefan Schuller *(Don Alfonso)*, Cristina Eremia *(Despina)*. Data premierei: 27 ianuarie 2006.**

Gina ŞERBĂNESCU

Balet

Dimensiunea poetică a mişcării

La Opera Naţională Română din Bucureşti a avut loc, pe 19 martie 2006, premiera spectacolului **Simfonia fantastică**, în coregrafia lui Gigi Căciuleanu. Partitura lui Berlioz reprezintă suportul muzical al unei poveşti elaborate şi transpuse în limbajul dansului contemporan. Această opţiune a coregrafului ar putea fi înţeleasă pe de o parte ca o tentativă de realizare a unui echilibru între romantismul poveştii şi caracterul abstract al mişcării şi, pe de altă parte, ca un demers de impunere a dimensiunii poetice pe care o poate transmite dansul şi pe care plurivalenţa dată de semnificaţiile mişcării în baletul contemporan o poate asigura.

Ce se poate reţine în plan strict narativ din acest spectacol? Un personaj masculin, interpretat de Răzvan Mazilu, o iubită, interpretată de Bianca Fota, o iubire prinsă în perimetrul unei lumi ale cărei coordonate sunt trasate de cupluri interpretate de balerini ai ansamblului Operei Naţionale Române.

Remarcabilă în planul semnificaţiilor spectacolului este dualitatea elementelor principale ale discursului imaginat de Gigi Căciuleanu. Simbolurile abundă, dar pot fi detectate câteva paradigme ale spectacolului: oglindirea (care poate strivi sau elibera, deforma sau „ameninţa" cu imagini sincere), creaţia (care poate să asigure accesul la sine, sau să îl devoreze pe creator), fluxul autenticitate–inautenticitate, vizibil în schimbările din cadrul grupului instanţiat de ansamblul Operei, care poate trece uneori drept o multiplicare sau o acutizare a cuplului principal, ori ca personificarea ameninţării cu alienarea, al cărei „mesager" este „domnul în gri", interpretat de Dan Puric.

Distribuirea lui Răzvan Mazilu în rolul personajului principal masculin era, desigur, unica alternativă a lui Gigi Căciuleanu. Pentru interpretarea acestui rol, abilităţile de dansator nu ajung. Avem de-a face cu un personaj care trebuie să meargă spre sine, spre o imagine ce ne este anunţată încă de la intrarea sa în scenă, dar spre care interpretul trebuie să se îndrepte, fiecare pas al dansului său fiind o treaptă dintr-un scenariu al integrării lăuntrice, posibile numai prin asimilarea autentică a elementului feminin reprezentat de iubită. Acest personaj se construieşte pe sine, uneori în mod sacrificial, nu numai pe acordurile lui Berlioz, dar şi pe versuri şi tăceri. Or, pentru a edifica o astfel de identitate scenică era nevoie de un interpret ale cărui valenţe artistice să sintetizeze atât facticitatea de sorginte teatrală, cât şi dimensiunea poetică a mişcării, specifică discursurilor coregrafice elaborate de Gigi Căciuleanu. De aceea este justificat să spunem că distribuirea lui Răzvan Mazilu era unica alternativă a coregrafului.

Povestea gândită de Gigi Căciuleanu, cu toată conotaţia sa în egală măsură socială şi metafizică este, în cele din urmă, o poetică a singurătăţii, un demers metaforizant privind tentativa de a atinge împlinirea interioară, în pofida ameninţărilor care pot veni din afară, dinspre lume, sau, dimpotrivă, dinspre propriul suflet. Singurătatea fundamentală a personajului masculin principal este accentuată de sentimentul de absenţă pe care îl induce în mod vizibil starea scenică a Biancăi Fota.

Caracterul abstract al limbajului coregrafic, care absoarbe şi transfigurează romantismul transmis de suportul muzical, nu diminuează cu nimic lirismul (şi în

același timp tragismul) poveștii, accentuat de momente precum transpunerea în mișcare a monologului din *Hamlet,* monolog ce marchează nebunia Ofeliei. Această opțiune coregrafică oferă posibilitatea instituirii unor plurivalențe ale metaforelor în mișcare și consolidarea substratului profund poetic al spectacolului.

Dincolo de mesajul transmis de povestea întrupată de cuplul principal, este inevitabilă întâlnirea publicului cu o formă mai specială de oglindire: este vorba de reflexul în oglindă al propriei lumi, al propriei imagini. Lumea din *Simfonia fantastică* este chiar această lume în care trăim și uneori ne străduim din greu să nu ne pierdem în fluiditatea ideologică și morală, este lumea noastră în care guvernează singurătatea în mijlocul oamenilor, în care pericolele pândesc, dar în care, din fericire, salvarea poate să vină tocmai prin conștientizarea imaginii dintr-o oglindă deformatoare.

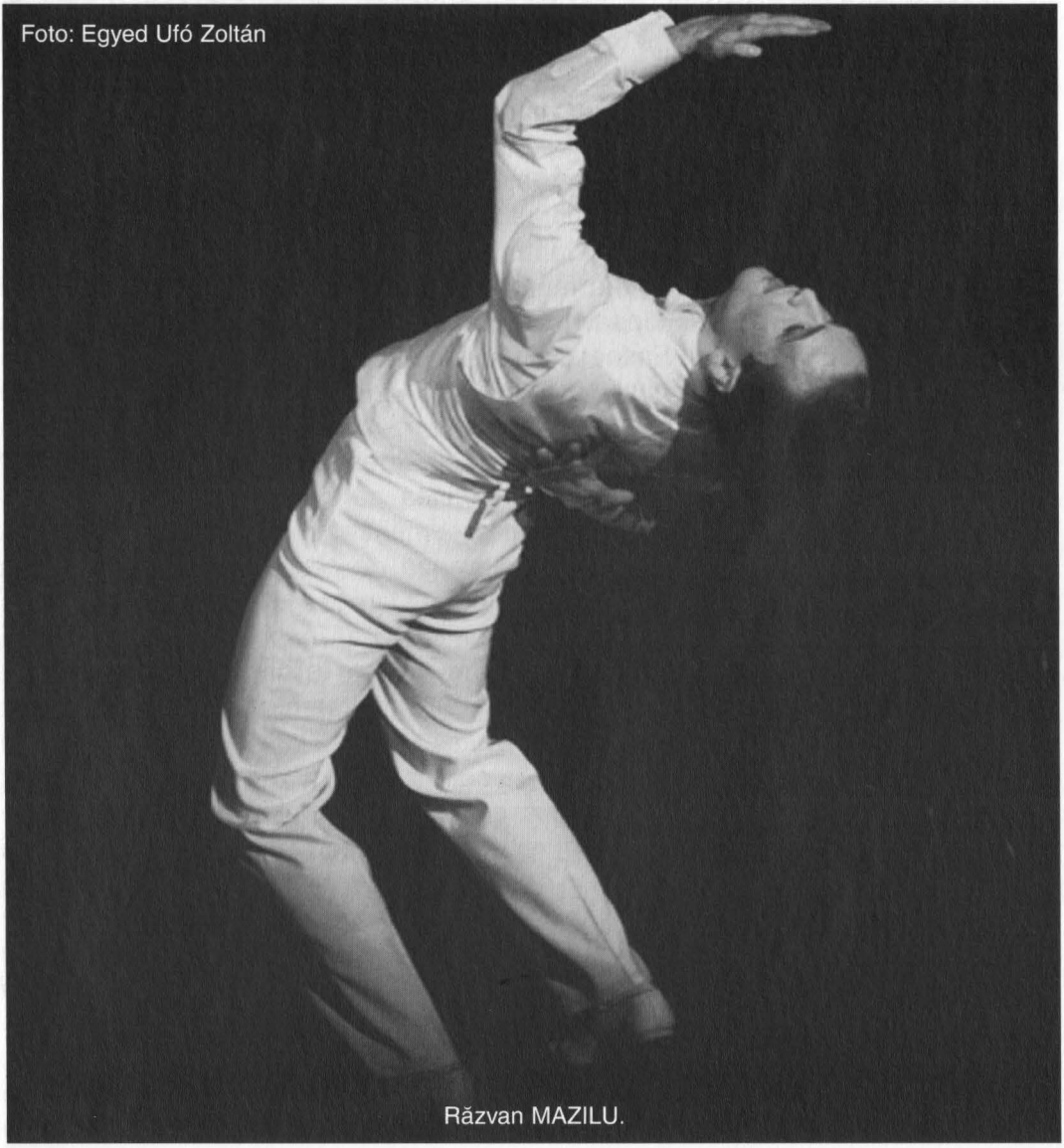


Foto: Egyed Ufó Zoltán

Răzvan MAZILU.

Valentin COȘEREANU

Recital

O recompunere creatoare

Ascultați-i vocea cu atenție, căci veți auzi în ea chiar vocea Poetului, care poartă înlăuntru-i *sunetele lacrimei*; tristeți, disperări, vise, moarte, viață. Viață-moarte, moarte-vis, *„Căci vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi"*.

Accentuând tema: viața e vis, recitalul ***Eminescu...după Eminescu***, este, în ultimă instanță, o recompunere creatoare și responsabilă de către actorul Ion Caramitru, a universului Poetului, care parcurge dominantele transdisciplinarității *Fragmentarium*-ului eminescian – un miracol în substanțialitatea sa – demn de mult mai multă atenție decât i s-a dat până în prezent. S-au adăugat, desigur, în mintea creatorului **Ion Caramitru** disertațiile filosofului de la Păltiniș, dar și cele publicate de Pompiliu Crăciunescu în anul 2000. Recitalul nu mai este un colaj de texte – așa cum ne obișnuise Ion Caramitru în tandemurile cu Dan Grigore și Aurelian Octav Popa (cu care ne-a mângâiat tinerețile!) – ci o gândire fluidă și fluidizantă care se topește, în ideea eminesciană anunțată mai sus și care începe cu descrierea visului notat de Eminescu însuși în *manuscrisul 2306*, în noaptea de 11 spre 12 februarie 1876. Recitalul este în fapt un regal eminesciano-caramitrian care reprezintă în esență frământările omului Eminescu. A înglobat în el, cum nu se poate mai bine, esența geniului în condiția sa terestră, căci, să nu uităm *că el a fost om viu/ viu/ pipăibil cu mâna*, cum ținea să ne aducă aminte Nichita Stănescu, și că a învățat să moară – poate cel mai tragic lucru realizat vreodată de cineva. Așa încât, Ion Caramitru ne relevează *da capo al fine* un Eminescu majestuos, care, în superioritatea sa, este în stare să suporte mai degrabă răutățile și ura, decât laudele contemporanilor, care l-ar *mâhni peste măsură*.

Ciclul re-compunerii înfăptuite de Ion Caramitru este în fond unul al normalității, al firescului viu și – în cazul de față – CREATOR: tinerețea, maturitatea, arderea în nebunie; o nebunie a înțelegerii esențelor, alta decât cea cu care suntem obișnuiți noi, oamenii comuni. În sfârșit, înălțarea la cer, ca unul ce o merită, căci n-a fost numit El – pe bună dreptate – *Sfântul preacurat al ghiersului românesc*? Viața-vis, viața ca o părere, îl duce pe creatorul recitalului la ideea shakespeariană, topită de Eminescu însuși în sufletu-i, deci în operă: *a fi sau a nu fi*, iar Ion Caramitru are curajul fast să introducă în mijlocul textelor alese chiar monologul lui Hamlet (pe care Actorul l-a mai trăit odată), și el atins de genialitate, încât pare a fi – dacă nu ești tocmai atent – chiar text eminescian! Nu era Shakespeare *prietenul blând al sufletului* său? Nu știm să se poată ceva mai mult și mai frumos decât atât.

În această desfășurare de forță creatoare, laitmotivic, accentul cade pe *lună*, ca element al nopții (deci al visului!), așa încât, din sfera aceasta vin textele; un vălmășag al problemelor puse de Eminescu în manuscrisele sale. Probleme de

toate naturile: de la matematică la poezie, de la filosofie la astronomie, de la economie la sanscrită. Ca într-o clepsidră uriașă, Eminescu (și odată cu el Ion Caramitru) face lumea să curgă invers decât suntem noi obișnuiți în ordinea lucrurilor: lumea reală pare cea din vis și invers, tocmai pentru că – așa cum ne învață Mircea Eliade – *Deasupra tuturor gloriilor efemere și deșertăciunilor legate de patimile noastre omenești, un singur punct rămâne fix, neclătinat de nici o catastrofă istorică: geniul*, iar tot calendarul existenței sale este zguduit de micile-mari probleme ale lumii. În ultimă instanță, *vie*, deci omenească nu este decât *iubirea* și *iubirea*, pe care poetul le-a cântat *cu asupră de măsură*, căci erau apanajul sincerității și curățeniei sale. *Când nu mai suntem copii, am murit demult.*

Cu o rară subtilitate a formei, turnată într-o altfel de pagină, recompunând alchimic o formă a *straiului de purpură și aur*, căzând *peste țărâna cea grea*, autorul recitalului traduce prin nuanțele vocii sale autoironia amară a Poetului. Iar Actorul o face fără să râdă propriu-zis, el sugerează, scoate un fel de sunete, care trăiesc în simbioză cu același fel de sunete – muzicale de data aceasta – și care provin dintr-o sensibilitate extremă. Pentru că muzicianul Iosif Herțea nu ilustrează, ci compune o atmosferă, care la rându-i izvorăște de dinlăuntrul textului, așa încât ai impresia că ești când în Infernul, când în Purgatoriul, când în Paradisul eminescian. De aceea sunetele par din Gershwin, dar nu sunt; par din Stravinski, dar nu sunt; par din Enescu, dar nici de acolo nu-s; percepi inflexiuni folclorice, dar sunt cu totul altceva. Sunt altfel de sunete, care cel mult continuă ideea textului, iar actorul însuși pronunță versurile de inspirație folclorică precum o hârjoană a gâtlejului, ceea ce conduce la o simplitate, la un firesc al receptării. Ilustrissim – căci nu suntem copleșiți, cu toții, de actorii cai-sfornăitori, care scot panglici pe gură (nu vorbe!) sau care zbiară textul, încât cu greu te abții să nu devii criminal?! Slavă Domnului că recitalul – aș zice REGALUL – oferit de Ion Caramitru este în tonul firesc al pronunțării. Parcă s-a abstras din actorie. Noi credem că este suprema realizare și dovada incontestabilă a maturității sale artistice.

Colajul nebuniei din final este extraordinar. Nu trebuie să faci eforturi să-l înțelegi. Poetul începe să fie doar „fragmente" din ce-a fost și e conștient El însuși de toate acestea. Un vălmășag de suspine eroice...Coerente rămân doar amintirile *dulcei mame* (ale copilului, adică!) și cele ale iubirii trecute. Atât. Esența vieții omenești. Iosif Herțea (vocea doctorului) și Ion Caramitru (vocea Poetului) din interogatoriul ultimei internări sunt atât de veridice, încât primim natural, firesc, cântecul singurătății din poezia *Câte stele sunt pe cer* – atât de trist și de impersonal cântată. Pe oboseala sfârșitului, un instrument cântă sfâșietor, apoi pescărușii îi urcă sufletu-n cer...Ascultați...Ascultați-l pe Ion Caramitru cu atenție – cu foarte mare atenție și cu sufletul deschis.

În loc de *post-scriptum*: „Centrul Național de Studii Mihai Eminescu din Ipotești își reconfirmă, prin susținerea acestui act cultural, vocația pentru cultura de mare ținută." (Alex. Ștefănescu, Caietul CD-ului.)

SPECTACOLE-LECTURĂ

Lecturi de teatru spaniol, în premieră la Teatrul ACT

Au fost patru (ba, până la urmă, chiar cinci) **Lecturi de teatru spaniol contemporan**, inițiate de noi, Fundația Culturală „Camil Petrescu" – Revista *Teatrul azi*, în parteneriat cu Teatrul ACT și Institutul Cervantes. S-a întâmplat la mijlocul lunii martie a.c., când încă nu ne acaparaseră cu totul nici Gala UNITER, nici șirul lung al festivalurilor de primăvară–vară. Locul acțiunii: firește, Teatrul ACT. Un spațiu în care se ascultă cu atenție, cu răbdare, cu pasiune, texte scrise recent (în cazul de față, între 1997 și 2005). Publicul vine în număr mare și, se pare, în deplină cunoștință de cauză. Sigur că intrarea este liberă, dar la fel de liberă poate fi ieșirea. Or, de la lecturile spaniole, unele destul de lungi (*Bolnavii* au ținut mai bine de două ore) nu s-a prea plecat. Noi credem că de vină nu au fost doar piesele propuse (toate, excelente, după părerea noastră, altminteri nu

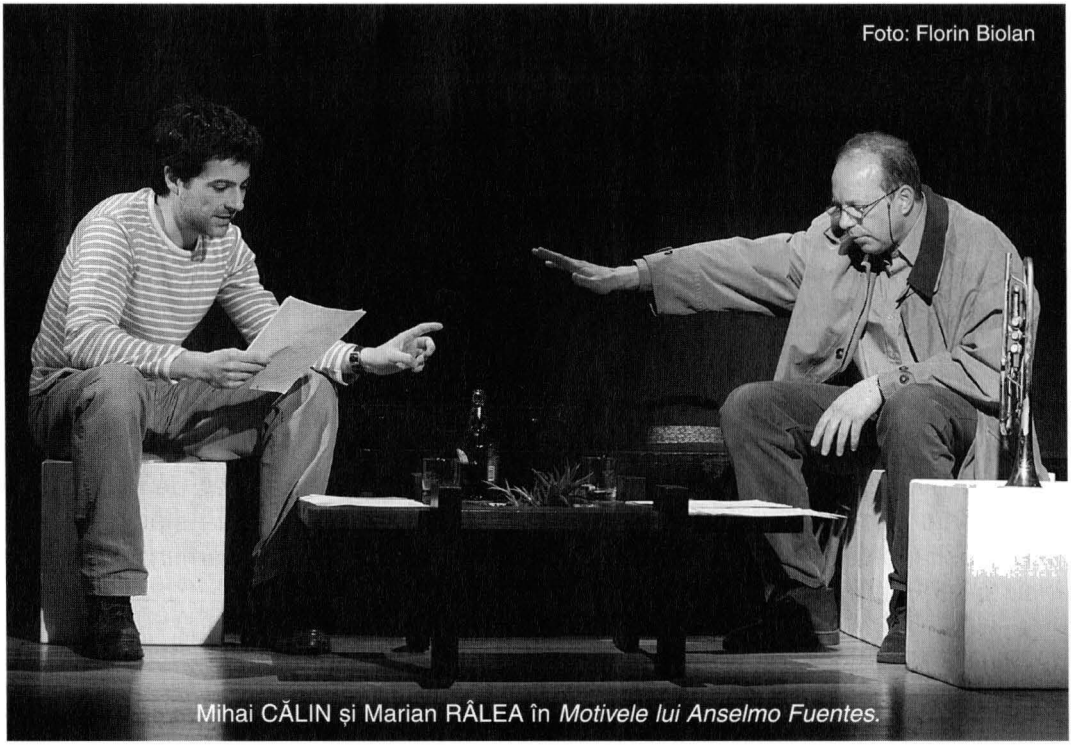


Foto: Florin Biolan

Mihai CĂLIN și Marian RÂLEA în *Motivele lui Anselmo Fuentes.*

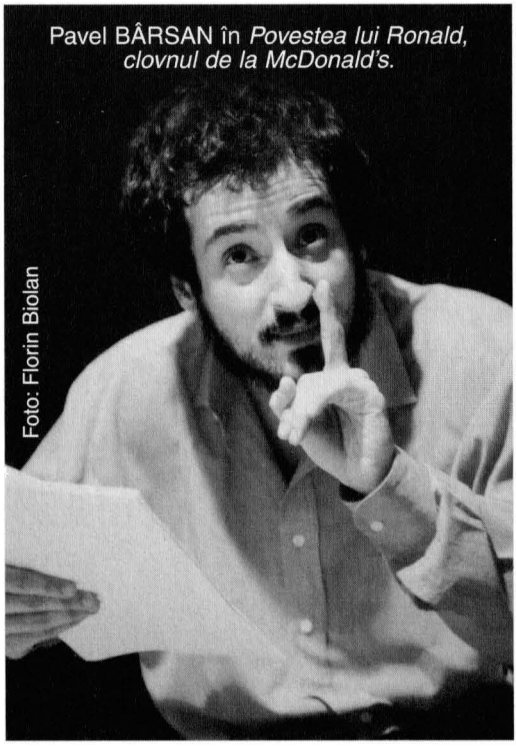

Pavel BÂRSAN în *Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonald's.*

Foto: Florin Biolan

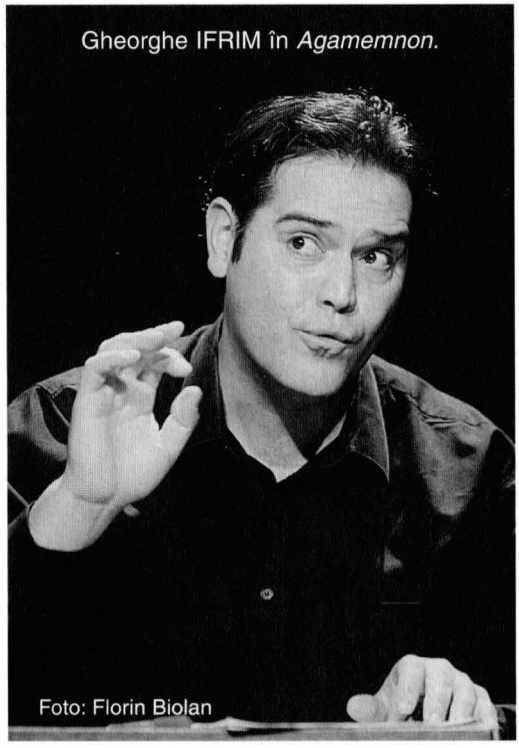

Gheorghe IFRIM în *Agamemnon.*

Foto: Florin Biolan

le-am fi tradus și publicat în antologia de *Teatru spaniol contemporan*, apărută la sfârșitul anului 2005), ci și distribuțiile făcute după pofta inimii (așa cum se întâmplă rareori într-un teatru) de cinci tineri regizori: Alexandru Berceanu (*Hamelin* de Juan Mayorga, în traducerea Iuliei Buttu), Theo Herghelegiu (*Bolnavii* de Antonio Álamo, în traducerea Ioanei Anghel), Cristian Dumitru (*Motivele lui Anselmo Fuentes* de Yolanda Pallín, în traducerea Luminiței Voina-Răuț), Cristi Juncu (*Agamemnon* de Rodrigo García, din nou, în traducerea Luminiței Voina-Răuț) și Alex Mihail (*Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonald's* de același autor, în traducerea Iuliei Buttu). Întâmplător, Alex Mihail, avea să câștige, câteva zile mai târziu, Premiul UNITER pentru debut. De reținut: s-au citit doar acele texte din Antologie care nu fuseseră încă montate (*După ploaie* de Sergi Belbel și *Auto* de Ernesto Caballero fiind, la acea dată, deja puse în scenă, la Brașov și la Bacău, de regizorii Dan Vasile și, respectiv, Claudiu Goga).

Cum Cristi Juncu citise din timp *Agamemnon* și se îndrăgostise de text, având intenția să îl propună Teatrului ACT, lectura pentru care l-a ales pe actorul Gheorghe Ifrim a funcționat, astfel, ca un binevenit test de public în vederea spectacolului. Anticipând, oarecum, succesul de care avea să se bucure piesa lui Rodrigo García, star al scenei europene actuale, aproape ignorat, însă, la noi, am mai dat la tradus în mare viteză un text de-al său, poate și cel mai celebru, *Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonald's*, pe care l-a citit foarte tânărul actor Pavel Bârsan, în regia lui Alex Mihail. Seara García a

Discuții cu publicul după spectacolele-lectură.

fost cu adevărat specială: ne-a onorat cu prezența domnul Joaquín Bueno Garrigós, noul director al Institutului Cervantes din București (cu acest prilej, îi mulțumim încă o dată și doamnei Alina Cantacuzino, a cărei susținere discretă și pătimașă ne-a dat încredere când situațiile organizatorice deveneau dificile), iar după o pauză, spectatorii au rămas la povești împreună cu protagoniștii, traducătoarele Iulia Buttu, Luminița Răuț (Ioana Anghel ținându-ne pumnii strânși de la distanță, din Spania), criticii de față, toți stârniți să dialogheze de către spiritualul, elegantul moderator care știe să fie scriitorul și gazetarul Nicolae Prelipceanu. Într-un cuvânt, a fost mult mai greu decât ne-am fi așteptat, dar și mai frumos. Spectacolele-lectură par să aibă soarta acelor aventuri de o seară care se consumă repede, dar la voltaj maxim. Experiențe irepetabile? Vom afla și noi odată cu următoarea antologie pe care o vom edita în seria „Dramaturgie de azi". Rămâneți pe-aproape.

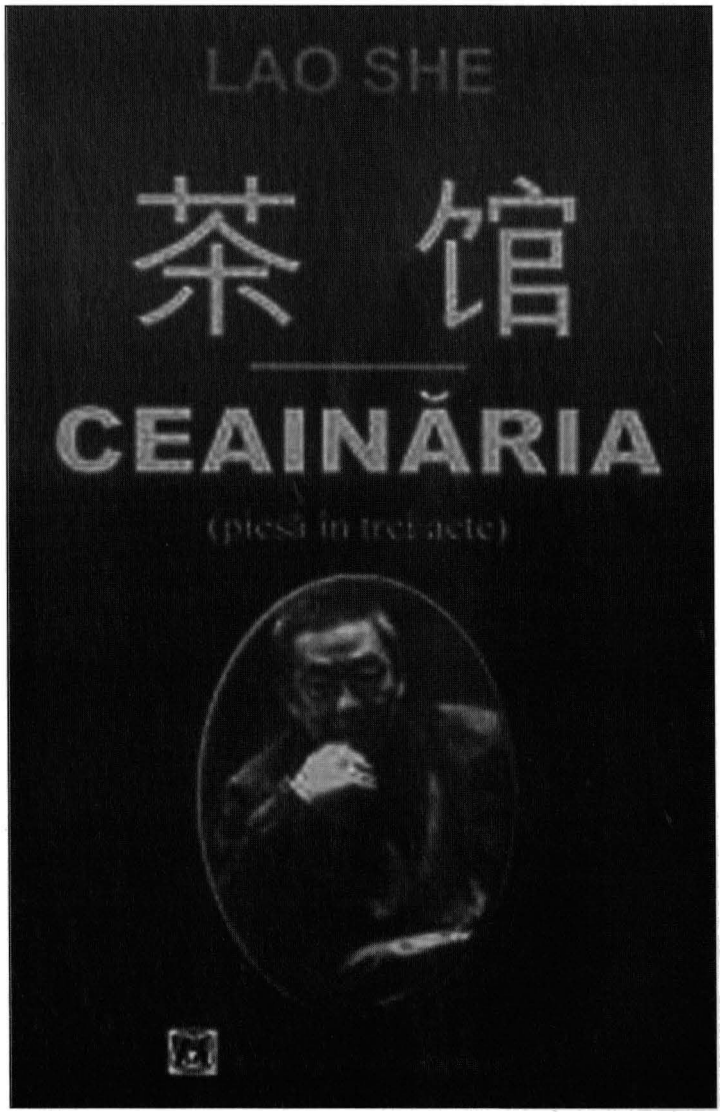
Au citit ***Hamelin*** de Juan Mayorga actorii: Șerban Pavlu, Gheorghe Visu, Manuela Ciucur, Adrian Titieni, Doru Ana, Marius Manole, Adriana Titieni, Adriana Trandafir, Constantin Diță; ***Bolnavii*** de Antonio Álamo: Dorin Andone, Lamia Beligan, Dan Aștilean, Valentin Teodosiu, Constantin Drăgănescu, George Mihăiță, Ionel Mihăilescu, Mihai Dinvale, Dana Voicu, Alexandru Nedelcu, Nicolae Nastasia; ***Motivele lui Anselmo Fuentes*** de Yolanda Pallín: Marian Râlea și Mihai Călin; ***Agamemnon*** de Rodrigo García: Gheorghe Ifrim; ***Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonald's***: Pavel Bârsan.

Redacția

CARTEA DE TEATRU

Gabriela MIHALACHE

Șireangul și ceașca de ceai în teatrul chinezesc



Piesa în trei acte a prozatorului și dramaturgului Lao She ***Ceainăria*** este unul dintre puținele texte ale culturii chineze frecvent reprezentate în mediul european. Trimiterile sale istorice și, mai ales, afinitățile recunoscute între destinul personajului central Wang Lifa și cel al scriitorului au stârnit curiozitatea publicului atât de eterogen al bătrânului continent. Deși avid de lectura codurilor tradiționale asiatice, acești spectatori prețioși par cel puțin reticenți față de convertirea lor la modernitate. Publicată în 1957 și pusă în scenă un an mai târziu la Teatrul de Artă al Poporului din Beijing, *Ceainăria* este tradusă în câteva limbi de largă circulație și jucată cu succes în Japonia, Germania, Canada, Franța, inclusiv în cadrul festiv al aniversării Comediei Franceze din 1980.

În mod surprinzător, tensiunea cu adevărat

conflictuală a acestei drame se creează în faza sa pretextuală. Ea este consecința existenței latente a codurilor tradiționale din reprezentația chineză în mijlocul unui univers scenic în care irump ca o eczemă semnele timpurilor moderne. Un număr covârșitor de personaje, a căror vârstă și statut social sunt bine precizate, urcă pe scenă de-a lungul celor trei acte. Dramaturgul chinez pare urmărit de efectele timpului care înseamnă istorie și fatalitate. În acest topos reprezentativ pentru civilizația Chinei tradiționale, poposesc protagoniști la fel de tipici, de o duritate intrinsecă, marcați de o singură dominantă de caracter, care par a aștepta doar un semn pentru a se încăiera sau pentru a ucide. Părinți care-și vând fiicele pentru o farfurie de mâncare, idealiști și farsori, toți manifestă o cruzime șocantă pentru noi, dar extrem de firească în lumea lor. De aceeași retorică ține modul amplu în care personajele rostesc discursuri, marcate de o mimică îngroșată, lăsând acțiunea și chiar evoluția caracterelor în plan secund.

Lao She aduce sub reflectorul modernității însuși ritualul ceaiului, atât de legat de modul cotidian de viață al compatrioților săi, arătând cum situația politică îl alterează și, în final, îl distruge odată cu lumea vechilor manciurieni. Cele trei acte sunt despărțite de lungi perioade de timp, în care prefacerile locului și ale personajelor sunt alarmante. Dar nu îmbătrânirea, care este la fel de nobilă ca și sinuciderea pentru chinezi, este cauza acestei transfigurări, ci regimurile politice care pătrund adânc și devastator în intimitatea omului de rând. Totul e dublat de o altă sursă a tragicului în piesa lui Lao She. Dramaturgul adoptă tiparul vechilor reprezentații care umpleau pauzele dintre acte cu incantații populare în stil *shulaibao,* în acompaniamentul plăcuțelor de bambus lovite ritmic. Un rapsod cu voce gravă de corifeu povestește în versuri – care de multe ori au aspectul unor ghicitori – ceea ce spectatorul urmează să vadă. Acest ritual nu are doar rolul de a reînvia vechile spectacole dramatice la chinezi, ci și pe acela de a anticipa profetic fatalitatea care urmărește destinul personajelor și al locurilor. După ce supraviețuiește cameleonic în timpul unor regimuri dure, Ceainăria Yutai piere, în final, odată cu personajul central Wang Lifa. *„Domnule director, vă raportez, nu știu de ce, s-a spânzurat. E mort!"*, anunța în final marele farsor al piesei și cortina cade lăsând un gust amar spectatorului care mai apucă să vadă cum spațiul vital al acestei civilizații este invadat de semnele timpurilor noi. Însăși această sinucidere în culise, ferită pudic de ochii publicului, contrazice tradiția ca și așteptările spectatorilor care știu că astfel de gesturi în tipul acesta de reprezentație au o hotărâtoare încărcătură simbolică, făcându-le practic de neevitat.

La nouă ani de la publicarea piesei, odată cu declanșarea „Revoluției Culturale" în China, Lao She își curmă viața (sau este obligat să o facă), după o perioadă în care se implicase constant în frământările sociale și politice ale țării sale. Moartea misterioasă a celui care fusese declarat „Artist al Poporului" în timpul vieții aruncă asupra sa o lumină nobilă și revoluționară, care devine curând o adevărată grilă de lectură pentru mai toate piesele sale.

Lao She, *Ceainăria.* Traducere de Ding Chao și Emil Mirasova, Editura Ghepardul, București, ediție bilingvă, 95 de pagini.

Natalia STANCU

Sfârșit de partidă – dereglări și crize

În ultimii cincisprezece ani, traducătorii din limba maghiară ne-au întins punți către piesele lui Péter Esterházy, Imre Kértesz, Árpád Göncz. Comentatorii atât de avizați ai domeniului ne-au familiarizat cu numele lui István Tasnádi (un preferat al regizorului Árpád Schilling), cu demersurile de înnoire a limbajului scenic făcut de frații János Mohács și István Mohács (creatori ai faimei teatrului din Koposvar) ori cu propunerile lui Kornél Hamvai și Péter Kárpáti. Și mai mult au atârnat în balanță spectacole precum cele de la Bulandra, Nottara, cele din Constanța, din Timișoara, Târgu Mureș și Cluj, cu piesele lui György Spiró și Görgey Gábor, *Unde-i revolverul?* devenind un adevărat best-seller.

Și iată-ne acum – grație strădaniei și dăruirii Anamariei Pop (care și-a asumat tălmăcirea în limba română), grație susținerii Editurii Unitext și atât de competentei și caldei prezentări a Alinei Nelega – o putem cunoaște pe Katalin Thuróczy. Este vorba de un nume prestigios al teatrului din Ungaria. Autoare a 36 de piese și 9 scenarii de film, Thuróczy (născută în 1948) a fost încununată cu mai multe premii naționale și distincții internaționale, a fost tradusă în limbi de largă circulație, iar unele dintre dramele și farsele sale au fost reprezentate și peste hotarele Ungariei. Scrisul său fructifică și experiențe de secretar literar-„dramaturg" și contactul direct cu viața scenei – Thuróczy a fost și regizor și director artistic al Teatrului Euro din Budapesta și deține aceeași funcție, în prezent, la Teatrul „Petőfi" din Sopron.

Anotimpul V, volumul de dramaturgie publicat recent în România, a avut șansa unei lansări deosebite care a beneficiat de prezența autoarei, Katalin Thuróczy. Evenimentul editorial a deschis „Zilele teatrului maghiar" la București și a coincis cu premiera spectacolului *Joi. megajoi* de la Odeon. Nu știu exact ce impresie i-a făcut scriitoarei montarea lui Radu Afrim, după mine – dincolo de lungimi și prea multe finaluri – remarcabilă. Dar am ascultat-o cu plăcere pe Katalin Thuróczy vorbind despre datoria dramaturgului de a nu minți, de a nu-și privi de sus, dar nici prea de jos, spectatorii. Despre datoria lui de a fora mentalitățile contemporane neignorând efectele istoriei și mai ales despre misiunea sa de a gândi liber și a sluji adevărul – ajutând, pe această cale, oamenii, să-și asume cu sinceritate trecutul și să tenteze o construcție, o autoconstrucție pentru viitor. Un atare crez se regăsește și în cele cinci piese ale cărții *Anotimpul V* care relevă în scriitoarea maghiară o creatoare deopotrivă talentată și cu o personalitate distinctă, capabilă să reziste modei și chiar și unor lecții de dramaturgie pe care, de altfel, le-a urmat cu succes. Lumea ei se revendică de la o realitate a vieții cotidiene, perfect verosimilă în comedia tragică *Joisărbătoare* și ceva mai artificială în piesele scurte cu două personaje (care trădează uneori, canonul, nu o dată îngust, al modelelor de scris dramatic de

la Royal Court). Thuróczy știe să creeze situații și personaje deopotrivă familiare și, când e cazul, insolite. Și mai ales știe să spună, prin intermediul lor, o poveste; povestea vieții lor individuale dar și a condiției lor specifice. Eroii săi trăiesc suspendați în timp și în imaginar. Au, totuși (cu efecte dramatice ori, mai adesea, comic-grotești), obsesia rănilor istoriei. Între două libații, între două răutăți, între două deliruri, ba unul, ba altul, pomenește de Trianon, războaiele pierdute, de averile și statutul social ce le-au fost răpite, de persecuțiile din perioada comunistă. Eroii preferați ai scriitoarei maghiare par a fi femeile și bătrânii, categorii marginalizate, în viziunea unora, și, din punct de vedere biologic, categorii marginalizate – cert – de practica socială. Femeile evocă cu insistență, trăind, ca majoritatea făpturilor lui Thuróczy, din amintire, căsnicii ratate, amoruri nefericite. Bătrânii aduc tabloul „animalelor bolnave" și al „jucăriilor stricate". Piesa de rezistență a volumului, care este *Joisărbătoare* (jucată la Odeon cu titlul *Joi. megajoi*), e un tulburător tablou al unor „rânduieli" apuse, al unui stil de viață cu știaf aristocratic, desfășurate acum, vai, cum se mai poate, „la bloc". Dar este, mai ales, tabloul unei lumi pe dos, al unor instincte puternice, pe cât de degradate pe atât de încăpățânate; ale unei vitalități golite, în parte, de sevă, dereglate, funcționând inerțial, ca presiune a unor dorințe mecanice. Senili, aflați la „sfârșit de partidă" (biologică și istorică), bătrânii se cramponează de viață cu disperare și cu o intensitate de care tinerii sunt străini. Vitalitatea lor încăpățânată se convertește în obsesia mâncării, a ingurgitării, a „marii crăpelnițe". Tot un focar aparent nestins rămâne și instinctul erotic al acestor bărbați efeminați și al acestor femei masculinizate – cu tot ce a însemnat el, însă, în tinerețe: aspirație, frustrări, împliniri. Un eros stimulat direct proporțional (dar cu efecte grotesc-ridicole) de conștiința apropierii morții. S-ar putea, însă, ca dincolo și prin intermediul unor ființe ca Ameliedragă, Adel, Șandor, Mana etc. principalul personaj al lui Thuróczy să fie Timpul. Iar principalul erou: Nostalgia și Memoria, Amintirile idilice – ca singure surse ale unei umanități reale, nepervertite, unice surse ale unei trăiri autentice.

Piesele scurte ale volumului ilustrează gustul scriitoarei pentru situațiile paradoxale. Prima sa scriere, *Closetul servitorilor,* ne confruntă cu o situație și, mai ales, cu o relație specială. Locul acțiunii: ultimul refugiu (secret) al unui bătrân *homeless*, fost profesor, spațiu situat la intrarea de la scara de serviciu a unui bloc elegant. În acest ultim refugiu – organizat minuțios prin utilizarea fiecărei boxe de W.C. precum o cameră de apartament – apare un intrus care se instalează, cu obrăznicie, chiar în patul proprietarului. E, acest fost student, al Bătrânului, un alt tip de boschetar-infractor. Ca și în alte piese, reținerile la degradarea socială provocată de regimul politic comunist (Bătrânul fiind un intelectual, văduv, cu doi copii aflați în străinătate, care a fost cândva cineva, care a trecut printr-o moarte clinică fără să fi avut revelația lui Dumnezeu și care nu se mai teme nici măcar de sfârșit.) Farsa *Cutia Pandorei* este un dialog de-a șoarecele și pisica între două personaje cu identitate-surpriză, o Bătrână pe cât de pipernicită pe atât de vigilentă și Hoțul, nepot de frate. Jocul va sfârși, și în acest caz, cel puțin ambiguu, în timp ce

relația dintr-o altă piesă, *Scara pisicii,* se va încheia, cert, cu o crimă; o crimă, într-un fel pasională, în care soția o va ucide pe mai tânăra amantă de care soțul său se săturase.

Sandros, printr-o acțiune ce se petrece în zilele noastre, rescrie, ca să zic așa, *Troienele* și ne plasează într-un timp catastrofic. Cadrul desfășurării piesei este analog celui din *Jocul vieții și al morții* de Horia Lovinescu: un sfârșit de lume după un război distrugător. Orașul e un morman de moloz. Puținii supraviețuitori din subsolul unui bloc în ruină sunt mai ales femeile unei familii celebre, înrăite și învrăjbite de viața de ghetou. Mai degrabă decât ipostaze ale suferinței și disperării, ori ale resemnării în fața Sorții – cum erau eroinele tragediilor antice – supraviețuitoarele Apocalipsei imaginate de Thuróczy, sunt ființe degradate fizic și moral (aspect trădat mai ales de comportamentul verbal vulgar și agresiv), măcinate de mizerie, foame, frig, dar și de resentimente. Hecuba trăiește într-o lume a himerelor (topos drag lui Thuróczy), amintindu-și mereu măreția, opulența, răsfățul existenței de altădată și exercitând tiranic un rol moral care îi revenea, în alte vremuri, firesc. Andromaca este aici o Furie, numai otravă. Casandra trăiește în murdărie și pestilență, dar are momente de luciditate și și-a păstrat forța profetică. Legătura acestei lumi, ajunsă în subterană, cu lumea de afară – aflată sub cerul liber, dar brăzdat de elicoptere – e făcută de Penthesileea și de tânărul Sandros. Piesa debutează cu visele de adolescent imberb ale tânărului și sfârșește cu moartea sa, ce survine imediat după cea a Penthesileei.

*

Aflu, în timp ce scriu aceste rânduri, că Thuróczy va conduce un atelier de dramaturgie la Arad. Îi invidiez pe emulii săi. Ei vor putea învăța de la autoarea piesei *Joisărbătoare* cum să recreeze felia de viață în chip convingător, pitoresc și suculent și cum să o învestească, apoi, cu semnificații poetice, metaforice, simbolice și parabole. Ei vor putea primi de la Thuróczy prețioase sugestii despre arta de a crea ambianțe și a dezvolta psihologii din mișcarea, dinamica comportamentelor și din relația susținută a protagoniștilor cu obiectele scenice. Ei vor putea deprinde ceva din capacitatea ei de a inventa situații aparent banale și de a le orchestra prin forța cuvântului și a dialogului. Vor putea reflecta, mai aplicat, asupra privirii lucide și uneori cinice a scriitoarei; a modului în care sesizează ea degradarea vechilor ceremoniale și ritualuri sociale, datorită pierderii reperelor, sensului, credinței în Dumnezeu și în șansa omului pe pământ. Vor înțelege cât de important este să spargi cadrul realist cu tulburătoare momente de irumpere în scenă a conștiinței ascunse a personajelor, a trăirilor imaginare și onirice, a fantasmelor interioare. Așa cum vor deprinde și darul articulării dialogului, al recreării oralității, al unui ritm particular al sugerării vorbirii; ca și pe cel al unor discursuri în care cuvântul frust să nu se demonetizeze prin repetiție și exces și să nu sărăcească, astfel, atât limba cât și trăirile personajelor. Adică, inclusiv, trăirile noastre prin teatru.

Kathalin Thuróczy, *Anotimpul V.* Traducere Anamaria Pop, Editura Unitext, București, 2005.

Mircea MORARIU

Suprarealismul românesc și teatrul

Istoriile literare românești insistă asupra faptului că la revista avangardistă *Unu* suprarealismul nu s-a evidențiat prin strictețe doctrinară și că scriitori precum Ilarie Voronca, Stephan Roll sau Constantin Nisipeanu l-au practicat mai degrabă din instinct decât programatic. În volumul al doilea al amplei sale cercetări dedicate *Literaturii române între cele două războaie mondiale* (Editura Minerva, București, 1974), Ov. S. Crohmălniceanu arată că „ o adevărată conștiință de sine a mișcării suprarealiste în România a apărut cu Gherasim Luca, D. Trost, Paul Păun, Gellu Naum, reprezentanții generației următoare. Momentul lor de afirmare se situează imediat după război, când André Breton le va saluta activitatea ca „mai vie decât oricare pe Glob, la ora respectivă". Într-o carte consacrată *Literaturii române contemporane*, publicată în 1980 la Editura Academiei, carte marcată de constrângerile ideologice tot mai sufocante ce se făceau simțite în epocă, se spune că, „după 1944, au existat două *puseuri* suprarealiste, unul urmând imediat, socotit și o ultimă tentativă de reafirmare a curentului, și unul în deceniul 1960–1970, egal cu o disoluție a principiilor poetice suprarealiste", acesta din urmă explicabil, după părerea mea, prin deschiderea postdejistă din perioada 1965–1970. În 1969, în numărul din luna septembrie al revistei *Teatrul*, apărea o intervenție a poetului Virgil Teodorescu, veteran al suprarealismului, ce făcea vorbire despre interesul pe care curentul în cauză l-a arătat teatrului. Intervenția menționată se pare că a fost factorul stimulator pentru binecunoscutul teatrolog Ion Cazaban care a pornit pe calea identificării concrete a respectivelor preocupări. Fructul concret al cercetării sale e antologia **Texte teatrale suprarealiste**, apărută către sfârșitul lui 2005 la Editura Unitex. După 1990, lumea teatrală românească a descoperit cu uimire bogata moștenire teatrală suprarealistă lăsată de Gellu Naum. Considerat până atunci „un intrus venit din poezie" și „lăsat să se odihnească în bibliotecă" (cf. Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, 2000), scriitorul care îi declara Simonei Popescu, una dintre exegetele sale, că a practicat „un suprarealism pe cont propriu" a fost îmbrățișat de lumea scenei. Regizori precum Alexandru Tocilescu, Mihai Măniuțiu ori Mircea Marin au pus în scenă piesele *Poate Eleonora...*, *Exact în același timp* ori *Ceasornicăria Taus*, scriitorul devenind poate, în chip paradoxal, cea mai importantă voce afirmată în câmpul literaturii dramatice la respectivul moment. La Editura Palimpsest, avea să apară în 2003, sub îngrijirea lui Ion Cocora, volumul *Exact în același timp*. Ion Cazaban apreciază așa cum se cuvine, atât în excelenta prefață cu valoare de autentic studiu *(Suprarealismul românesc și tentația teatrului)*, cât și în economia volumului, importanța creației lui Gellu Naum, din care reproduce „capcana de plăceri", cum o numea Mihai Măniuțiu, ce se cheamă *Exact în același timp* (cu ambele ei versiuni), dar și un text necunoscut, cel puțin mie, intitulat *La picioarele Semiramidei*. Dar meritul cercetătorului e acela de a fi atras atenția și asupra altor creații suprarealiste care, într-un fel sau altul, exemplifică preocuparea pentru teatru a suprarealiștilor. Firește, ei nu vor cultiva un teatru psihologic, ci în conformitate cu estetica lor nonconformistă, „demolatoare", cum o numea Virgil Teodorescu, nu urmăreau „atât o răsturnare sau o dezvoltare a esteticii

teatrului, cât utilizarea unor procedee de acțiune în sensul atitudinii, viziunii și obiectivelor susținute consecvent prin textele tipărite, expozițiile organizate sau prin sumarul revistei proiectate, dar eșuate, *Gradiva*". (Ion Cazaban)

Din grupul suprarealist bucureștean făceau parte, alături de deja menționații Gellu Naum și Virgil Teodorescu, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost. Gherasim Luca a ilustrat atât latura „socială" a suprarealismului, prin piesele *Atelier de cizmărie* și *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună anumite cuvinte murdare*, cât și suprarealismul pur exemplificat în volum prin „dansul intrauterin" *Ocean* (cu minuție comentat de autorul antologiei), cât și prin *Amphitrite*, căruia Horațiu Mihaiu i-a relevat printr-un spectacol remarcabil valențele teatrale. Ceilalți reprezentanți ai suprarealismului românesc au scris, conform diviziunii operate de Ion Cazaban, deopotrivă „texte teatrale" și „texte cu potențial scenic". Ele dovedesc că, preocupați de gesturi și de cuvinte, nu atât de dialoguri, suprarealiștii români au scris piese-joc, „texte oculare", așa cum e, bunăoară, *Diamantul conduce mâinile*, cinepoeme, adică ceea ce am numi azi *script*-uri a căror cunoaștere cred că le-ar fi cât se poate de utilă regizorilor preocupați de teatrul experimental, de teatrul conjugat cu multimedia, de teatrul alternativ. Suprarealiștii împărtășeau opinia lui Lautréamont, în conformitate cu care „poezia trebuie făcută de toți, nu de unul". Au extins-o și în domeniul teatrului. Pentru *Doi canari fără mamă*, Ion Cazaban își asumă riscul de a stabili, prin intermediul unor expertize grafologice căruia dintre cei trei autori (Paul Păun, Virgil Teodorescu, D. Trost) le aparține paternitatea fiecărei replici. Împreună cu Dan Stanciu, semnatarul antologiei a realizat și traducerea din limba franceză a unor texte colective (cu doi ori trei autori), cu scopul de a-și împlini dorința de a oferi „o restituire necesară a textelor existente, prea puțin sau deloc cunoscute, răspunzând interesului manifest, în ultimii ani, pentru avangardă în general și, tot mai vizibil, pentru suprarealism". Ilustrând „iubirea în acțiune" sau „visul în acțiune", textele selectate de Ion Cazaban pot oferi premisele unor valorificări scenice viitoare care, cu investiție de talent și inteligență, ar avea șansa de a deveni plăcute surprize în domeniul teatrului-imagine. Le așteptăm cu justificat interes.

Texte teatrale suprarealiste, antologie de Ion Cazaban, Editura Unitext, București, 2005.

Teatrul ca literatură, teatrul ca spectacol

Se știe, teatrului îi este specific conflictul. Iar unul dintre conflictele născute de dezbaterea de idei din jurul specificităților sale este cel al raporturilor lui cu literatura. Spirite mai radicale îl văd a întreține cu aceasta raporturi mai mult decât încordate, uneori chiar conflictuale, de excomunicare reciprocă. Firește, teatrul, înțeles în accepțiunea sa fundamentală, de *spectacol,* nu este literatură, așa după cum bine spunea odinioară Caragiale. E mai mult decât atât. Dar este valorizare superioară a unui text căruia, spre a fi valid, nu-i poate lipsi *poeticitatea* (sau, mai bine spus, teatrul nu poate exista în absența funcției poetice). Chiar și acele forme de spectacol ce reduc la maximum numărul de cuvinte rostite pe scenă nu exclud textul care se prezintă sub forma scenariului dramatic sau, mă rog, a *script*-ului. Un *script* care, pentru a putea fi cu succes edificat scenic, trebuie să conțină deopotrivă însemnele teatralității, dar și pe cele ale literarității, fie ea și una nu tocmai explicită,

ci, mai curând, sublimate, cenzurate, metamorfozate. Iar dacă avem bunăvoința să adăugăm cuvântului *literatură* un adjectiv relațional, grație căruia prinde contur sintagma *literatură dramatică*, adică o literatură care, firește, poate fi citită, dar a cărei destinație principală este aceea de a fi reprezentată pe scenă, atunci raporturile conflictuale despre care făceam vorbire mai sus se metamorfozează firesc în unele de complementaritate. O complementaritate condiționată, deloc absolută, care nu sufocă dezbaterea de idei, ci dimpotrivă, o stimulează.

O atare atitudine cred că se află la fundamentul cărții Ancăi-Maria Rusu **Spații literar-teatrale**, apărută în 2006 la Editura Opera Magna din Iași, lucrare care probează, încă o dată (după cărți precum *Cercurile concentrice ale absurdului, Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc* și *Les langages du théâtre*), calitățile de cercetător tentat spre conceptualizare, dar și de cercetător fascinat de realitatea scenei ale autoarei.

Prima mare secvență a cărții dovedește însușirile de teoretician ale semnatarei. Intitulată *Literaritate și teatralitate,* secvența în chestiune îi prilejuiește Ancăi-Maria Rusu rediscutarea unor concepte fundamentale ale epistemei teatrale contemporane, precum literaritate și teatralitate, sau intertextualitate, interludicitate, interteatralitate, dar și incursiuni în publicistica ionesciană considerată a fi „o repetiție generală a dramaturgului", în jocul dintre *a vedea–a auzi* mereu și mereu reînnoit de Samuel Beckett, într-o seamă de manifeste dramatice – manifeste literare (precum cele ale lui Jarry, ale dadaiștilor ori suprarealiștilor, ale lui Artaud), în luări de poziție ori încercări teatrale ale lui B. Fundoianu. Peste tot, în fiecare pagină, întâlnim însemnele unor lecturi aprofundate, ale unei munci de birou susținute care îi permit semnatarei cărții să se simtă îndreptățită nu doar a încerca să pună ordine în concepte, ci și a aduce argumente în favoarea opțiunilor sale. Întâiul articol din respectiva secvență poartă chiar numele acesteia. S-a discutat și se discută mult despre literaritate și teatralitate. Atât de mult, încât cele două concepte s-au lărgit parcă peste măsură, termenii sunt utilizați abuziv, semn că sunt pe cale să-și piardă proprietatea, capacitatea de a acoperi realități bine precizate și, până la urmă, valoarea de întrebuințare. Se confirmă astfel opinia potrivit căreia, cu cât un anume termen e utilizat mai frecvent, cu atât mai mult i se diminuează semantismul. Or, Anca-Maria Rusu dorește să anihileze accentuarea unui asemenea proces pernicios. Convoacă în acest sens exemple din literatura dramatică universală, reanalizează termeni de teorie literară ori teatrală (*mimesis*, gest, gestualitate, specificități ale dublei comunicări de care se slujește spectacolul teatral, reexaminează mult invocata sintagmă *orizont de așteptare,* etc). Observă, pe bună dreptate, că „*teatralitate* și *literaritate* sunt două noțiuni îngemănate", dar atrage atenția asupra faptului că „simetria frapantă

între cei doi termeni ne-ar putea conduce la ideea unei funcționalități identice". Și de aici încep nuanțările dar și distanțările necesare. „Nimic mai neadevărat. În vreme ce conceptul de *literaritate* refuză orice export semantic, cuvântul *teatralitate* se pretează cu suplețe unui astfel de transfer; vorbim, metaforic, despre teatralitatea unui roman, dar este imposibil de evocat literaritatea unei piese de teatru, oricâte artificii retorice ar caracteriza-o. Anne Ubersfel nota, de altfel, în *Lire le théâtre I*, că deși o piesă de Racine ar putea fi citită ca un roman, inteligibilitatea textului racinian". Iar mai departe, autoarea îl contrazice pe Roland Barthes care credea că teatralitatea ar fi străină textului dramatic, că ea se instaurează doar în procesul reprezentării. „Dacă așa ar sta lucrurile, ar însemna să eludăm problematica teatralității specifice elaborării textului propriu-zis și a existenței unui limbaj dramatic decelabil la nivelul scriiturii", adică, aș spune eu, să dăm liber unor texte care din scriitură se arată a fi ateatrale. Concluzia la care ajunge autoarea demonstrației e că raportului de *complementaritate* pe care îl invocam eu la începutul acestor însemnări i se asociază cât se poate de natural unul de *eterogeneitate*. Care, în fond, nu face decât să sublinieze complexitatea fenomenului numit teatru și să-i potențeze frumusețea.

Tot în zona teoriei se plasează articolul *Intertextualitate interludicitate, interteatralitate*, poate mai puțin polemic, însă la fel de bogat în referințe. Iar dacă aceste două texte deja menționate pot fi lesne relaționate cu preocupările Ancăi-Maria Rusu, relevate în 2000 de cartea *Les langages du théâtre*, cele intitulate *Spațiu, obiect, mască în teatrul absurdului, Publicistica ionesciană – o repetiție generală a dramaturgului, Samuel Beckett – „une affaire des sons"* o reconfirmă pe autoare ca o cercetătoare redutabilă a fenomenului teatrului absurdului pe care, îl examinează și prin texte mai puțin frecventate (mai cu seamă în cazul lui Beckett, deocamdată doar parțial cunoscut pe meleagurile românești). Articolul B. Fundoianu: *Mane, Tekel, Phares* interesează mai cu seamă prin analiza minuțioasă pe care autoarea o face piesei *Ospățul lui Balthazar,* pe bună dreptate considerat a fi „eseu și poem dramatic, de factură aproape absurdă, dar și cu subtext tragic".

A doua mare secvență a cărții, *Textul și scena*, ne-o arată pe Anca-Maria Rusu în ipostaza de comentator al fenomenului teatral național curent. Sunt reunite cronici de spectacol scrise într-un arc de timp destul de amplu – de la începutul anilor '80, aproape până azi, centrate preponderent asupra montărilor din teatrele din zona Moldovei. Profesoară de formație, Anca-Maria Rusu practică un comentariu echilibrat, din care evită cu eleganță „enervările teatralizante", preferând adjectivelor și exclamațiilor argumentația. Ceea ce nu înseamnă că la „examenele de spectator profesionist" pe care le reprezintă cronicile Ancăi-Maria Rusu se trece ușor. Fără a folosi ostentativ creionul roșu, autoarea nu evită adevărul, chiar dacă acesta nu e tocmai agreabil. Poate cea mai relevantă în acest sens e cronica, cât se poate de analitică, la spectacolul cu *Visul unei nopți de vară* prezentat în 1998 de Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, dar și cea la *Omul din cerc*, piesă a Cristinei Tamaș montată de același teatru. Firesc, profesoara care e Anca-Maria Rusu nu a rămas insensibilă la spectacolele de teatru studențesc (chiar și la cele ale studenților de la alte facultăți decât de la cele de arte), fapt ce îi infirmă pe cei care cam prea vocal afirmă o pretinsă indiferență a criticii la manifestările „teatrului independent" ori „alternativ". E drept, cronicile în cauză sunt cuprinse în a treia secțiune a cărții, *Varia,* în care mai găsim o seamă de recenzii la cărți de teatru care, la rândul lor, confirmă acribia semnatarei.

Anca-Maria Rusu, *Spații literar-teatrale*, Editura Opera Magna, Iași, 2006.

Info UNITER

Martie / Aprilie 2006
www.uniter.ro

1. CAMPANIA NAȚIONALĂ „ARTIȘTII PENTRU ARTIȘTI"

În anul 2006, UNITER a marcat Ziua Mondială a Teatrului cu o nouă ediție a Campaniei Naționale „Artiștii pentru artiști" și un spectacol de caritate.

Luni, 27 martie 2006, la Teatrul Național București, a avut loc o reprezentație a spectacolului *„Trecut-au anii..."* după Mihai Eminescu, din distribuția căruia fac parte: Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru și Aurelian Octav Popa (la clarinet).

Spectacolul, un semn de reverență al vedetelor teatrului românesc pentru colegii cu probleme de existență și sănătate, a fost transmis în direct pe canalul TVR CULTURAL, precum și pe Internet la adresa: .

Campania Națională „Artiștii pentru artiști", ediția 2006 – organizată de către UNITER, Ministerul Culturii și Cultelor, Fundația Rațiu din Marea Britanie, Fundația Rațiu–România, Centrul Rațiu pentru Democrație din Turda, Camera Notarilor Publici din București și *Monitorul Oficial* – a reușit să strângă suma de 99.000 RON, destinată sprijinirii artiștilor vârstnici cu probleme de existență.

Imediat după colectarea acestei sume de bani, prima etapă în derularea Campaniei Naționale „Artiștii pentru artiști", legată de activitățile din cadrul programului Casa Artistului, s-a concentrat asupra sărbătorilor de Paște.

De Sfintele Sărbători, colegii artiști din toată țara primesc dovada solidarității noastre.

În perioada 10–19 aprilie 2006, a avut loc întâlnirea comisiei sociale a UNITER, care s-a materializat în prima sesiune de sprijin financiar pentru artiști.

Un număr de 95 de artiști de teatru din toată țara au putut fi ajutați în această parte a anului.

Companiile care au fost alături de noi pentru Sărbătorile Pascale sunt: SC OVERSEAS GROUP IMPEX SRL, SC ELMI PROD FARM SRL, ROYAL BRINKERS ROMANIA SRL, SC ROLLIT PRODIMPEX SRL, SC COTNARI SA, SC MACROMEX SRL, COCA-COLA ROMANIA, SUPREME GROUP, ROSTAR SA, SC SIMA PROD ACADEMIEI SRL, QUADRANT AMROQ BEVERAGES SA.

În perioada următoare, activitatea în cadrul Campaniei, ca și în cadrul programului Casa Artistului, continuă. Pe de o parte, UNITER păstrează legătura cu instituțiile teatrale din țară, cu artiștii vârstnici care sunt preluați în programul de sprijin al UNITER, primind in continuare solicitările celor care au nevoie de ajutorul nostru. Comisia socială analizează solicitările de sprijin moral și financiar sosite la UNITER și decide modul de ajutor, cuantumul sumelor oferite, tranșele de distribuire ale acestora, toate în funcție de criteriile stabilite: starea de sănătate (gravitatea bolilor, numărul acestora și interferența lor), raportul venituri / cheltuieli ale persoanei respective, precum și condiția socială a persoanei (singură, fără îngrijire, cu copii, etc).

APEL CĂTRE PRIETENII UNITER,
AI
TEATRULUI ROMÂNESC
ŞI
SLUJITORILOR SĂI

În luna mai, odată cu depunerea formularelor pentru venitul global, conform legii, persoanele fizice au libertatea să direcţioneze 2 % din venitul global către noi şi programul nostru umanitar.

UNITER lansează încă un apel pentru cei sensibili la problemele artiştilor în vârstă şi vă sugerează direcţionarea celor 2% din venitul global către contul UNITER cu destinaţie specială pentru artiştii vârstnici.

CAMPANIA DE STRÂNGERE DE FONDURI CONTINUĂ!

Contul Fondului de Solidaritate Teatrală:
cod IBAN RO40RZBR0000060007801286
deschis la Raiffeisen BANK, Agenţia Piaţa Amzei
cod fiscal 4659323

2. GALA TÂNĂRULUI ACTOR HOP

UNITER şi Ministerul Culturii şi Cultelor organizează la Mangalia, în perioada 31 august–3 septembrie 2006, **GALA TÂNĂRULUI ACTOR – HOP.**

GALA TÂNĂRULUI ACTOR – HOP are ca scop promovarea şi lansarea tinerilor absolvenţi din învăţământul superior artistic de stat şi particular.

Şi în acest an, tema Galei este subordonată ideii de **„ALTERITATE"**. În acest spirit, concurenţilor li se propune să prezinte în programul lor o pledoarie, demonstrând că şansa convieţuirii o dau: dialogul, toleranţa, acceptarea celuilalt.

Se pot înscrie actori care au absolvit facultatea, **începând cu promoţia 2002**. Cei care întrunesc aceste condiţii se pot înscrie ca **interpreţi cu recitaluri individuale (one man / woman show)** de până la **15 minute** sau ca **interpreţi în cadrul unor spectacole cu piese scurte (maximum 45 de minute)** – care să nu depăşească 10 personaje.

Textul probei individuale obligatorii pentru cei rămaşi în concursul final va fi anunţat la o dată ulterioară.

Data-limită de înscriere este **10 iunie 2006**. Înscrierile se vor face la UNITER, strada George Enescu nr.2-4, Bucureşti, tel. **3153636 / 3134278 / 3113214;** fax **3120913.**

Preselecţia va avea loc la Bucureşti, în zilele de **19 şi 20 iunie**. Candidaţii trebuie să se prezinte la înscriere cu un *curriculum vitae*, o fotografie reprezentativă şi titlul textului ales, introduse într-o mapă de protecţie.

3. SALOANELE CULTURALE

Miercuri, 29 martie, orele 17:00, UNITER şi GALERIA BASIL au organizat Salonul Cultural cu titlul *„INTERFERENŢE ŞI TINERETE"*, a cărui gazdă a fost doamna Sorana Coroamă-Stanca. Întâlnirea a avut loc la GALERIA BASIL.

În cadrul Salonului şi-au dat concursul: moderatoarea, regizoarea SORANA COROAMĂ-STANCĂ – „Împletirea culturii şi civilizaţiei într-o eră tânără"; actriţa şi scriitoarea CRISTINA DELEANU – „Un punct de vedere"; actriţa MONICA DAVIDESCU – „Infantele", colaj de teatru, proză şi poezie; pianista NATALIA TUDOSIE – W.A. Mozart şi S. Rahmaninov; NICOLAE HAVRELIUC – lansare de carte „Mircea Streinu – Viaţa şi opera"

Salonul cultural organizat **vineri, 28 aprilie**, la ora 17, a avut tema *„JOCUL PE TERENUL SPERANŢEI"*, întâlnire din cadrul Salonului Cultural a cărui gazdă este regizoarea şi scriitoarea Sorana Coroamă-Stanca. Au participat actriţele Maria Ploae, Genoveva Preda, Carmen Lopăzan; pianista prof. dr. Crimhilda Cristescu şi artistele plastice Titina Comşa şi Jeni Bassu Crâşmaru.

4. EDITURA UNITEXT

În perioada martie–aprilie 2006, la Editura Unitext a UNITER au apărut volumele:

– **ACTORUL ŞI ŢINTA**, de Declan Donnellan (în româneşte de Saviana Stănescu şi Ioana Ieronim);

– **TEATRU. PIESE DE TEATRU DE KATALIN TURÓCZY** (traducere de Anamaria Pop);

– **TEATRU / COLONIA ÎNGERILOR**, de Ştefan Caraman, piesa câştigătoare a concursului UNITER „Cea mai bună piesă românească a anului 2005".

Este în curs de apariţie:

– **BREVIAR LA PREZENTUL CONTINUU**, de Sebastian Vlad Popa.

5. CENTRUL ROMÂN AL INSTITUTULUI INTERNAŢIONAL DE TEATRU

27 MARTIE – ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI

Ziua Mondială a teatrului a fost creată în 1961 de Institutul Internaţional de Teatru (ITI) şi este sărbătorită în fiecare an la 27 martie de toate centrele naţionale ale ITI şi de comunitatea teatrală mondială. Cu acest prilej, se organizează numeroase manifestări teatrale. Una dintre cele mai importante este difuzarea Mesajului Internaţional, redactat de obicei de o personalitate a lumii teatrale de renume mondial. Jean Cocteau, dramaturg francez, a fost autorul primului mesaj internaţional, difuzat în anul 1962.

MESAJUL INTERNAŢIONAL DE ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI
„O RAZĂ DE SPERANŢĂ"

Fiecare zi ar trebui să fie considerată Ziua Mondială a Teatrului, pentru că de-a lungul ultimelor 20 de secole, flacăra teatrului a ars constant într-unul dintre colţurile lumii.

Teatrul a fost întotdeauna ameninţat de dispariţie, mai ales odată cu ascensiunea cinematografiei, a televiziunii şi, acum, a noilor mijloace de comunicare media. Tehnologia a invadat scena şi a anihilat dimensiunea umană; a fost făcută o încercare de a crea un teatru plastic, un fel de pictură în mişcare ce înlocuia vorbele spuse. Piesele erau puse în scenă fără dialog, fără lumini sau

fără actori, folosind numai manechine și marionete puse în valoare prin multiple efecte de lumini.

Tehnologia a încercat să transforme teatrul într-un foc de artificii sau un spectacol de bâlci.

Acum suntem martori la întoarcerea actorilor în fața publicului. Astăzi, observăm întoarcerea cuvintelor pe scenă.

Teatrul a renunțat la comunicarea în masă și și-a recunoscut limitele inerente; două ființe aflate față în față, împărtășind sentimente, emoții, vise și speranțe. Arta scenică a renunțat la povestiri în favoarea discutării ideilor.

Teatrul mișcă, iluminează, neliniștește, deranjează, înalță spiritul, dezvăluie, provoacă și violează convenții. Este o conversație împărtășită cu societatea. Teatrul este cea dintâi artă care se confruntă cu golul, umbrele și liniștea pentru a face cuvintele, mișcarea, luminile și viața să meargă înainte.

Teatrul este o creatură vie care se autodistruge chiar în timp ce este creată, dar întotdeauna se ridică din propria cenușă. Este o comunicare magică în cadrul căreia toți oamenii oferă și primesc ceva ce îi transformă.

Teatrul reflectă suferințele existențiale ale omenirii și dezvăluie condiția umană. NU creatorii săi sunt cei care se exprimă prin teatru, ci mai ales societatea epocii.

Teatrul are dușmani vizibili, ca lipsa educației artistice în copilărie, care stânjenește descoperirea și bucuria teatrului; sărăcia care invadează lumea, ținând publicul la distanță și indiferența și neglijența din partea guvernelor care ar trebui să-l promoveze.

Zeii și oamenii obișnuiau să-și vorbească pe scenă, dar acum oamenii vorbesc cu alți oameni. Astfel, teatrul trebuie să fie mai grandios și mai bun decât însăși viața. Teatrul este un act de încredere în valoarea unui cuvânt înțelept într-o lume nebună. Este dovada încrederii în ființe umane care sunt responsabile pentru propriul lor destin.

Trebuie să trăim experiența teatrului pentru a putea înțelege ce ni se întâmplă, pentru a transmite durerea și suferința care sunt în jurul nostru, dar și pentru a zări o rază de speranță în haosul și coșmarul vieților noastre.

Trăiască cei care oficiază ritualul teatral! Trăiască Teatrul!

Víctor Hugo Rascón Banda
Dramaturg
Mexic

VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

S-a născut în 1948 în Uruachic, un oraș minier în regiunea Chihuahua din nordul Mexicului. Conform tradiției din familie, ar fi trebuit să se dedice mineritului, dar viața sa a urmat o cale diferită, după cum explică: „Prin numele ce mama mi l-a dat, m-a condamnat să devin scriitor, iar ținând cont de copilăria pe care am avut-o, nu aș fi putut fi decât dramaturg." Casa familiei sale servea și drept tribunal, așa că încă din copilărie s-a obișnuit să asculte mărturiile celor care se prezentau în fața judecătorului, bunicul său. Acest univers, în care sufletele acuzaților erau dezvelite, a fost atât de puternic încât V. H. Rascón Banda nu a putut să-l ignore și a devenit el însuși nu numai un remarcabil avocat, dar și mai ales o figură foarte importantă în dramaturgia mexicană.

Când era încă tânăr, şi-a părăsit locul natal, pentru a-şi continua studiile la oraş. De atunci s-a întors adesea, fie fizic sau metaforic, pentru a se hrăni cu personajele şi poveştile care îi sunt familiare, să bea din înţelepciunea *Raramuri* şi să caute inspiraţie în străinii germani, francezi şi spanioli, prezenţi în orăşelul său natal; să întâlnească exemple de rezistenţă duse pe aripile vântului din Mexicul nordic.

În 1979 a scris prima sa piesă, *Voces en el umbral*, un text inovator care recreează vieţile a două femei, una din Germania, iar cealaltă din Tarahumara. Ambele femei îşi văd vieţile ajungând de la apogeul mineritului la decăderea acestuia. *Los ilegales*, prima dintre piesele sale care a fost jucată pe scenă, a constituit începutul unei cariere marcate atât de popularitate publică, cât şi de recunoaştere din partea criticilor şi a lumii academice. Pentru piesele sale, Rascón Banda a primit mai multe premii naţionale şi internaţionale: „Ramón López Velarde" (1979), „Teatro Nuestra América" (1981), „Juan Ruiz de Alarcón" (1993) şi „Rodolfo Usigli" (1993). Recent, a primit medalia „Xavier Villaurrutia", premiu acordat de comunitatea artistică din ţara sa, prin Institutul Naţional de Arte şi Consiliul Naţional pentru Cultură şi Arte, drept recunoaştere pentru întreaga sa activitate.

Opera sa, formată din mai mult de 50 de piese, reprezintă un spectru important, descriind complexitatea fiinţei umane şi relaţiile sale cu mediul social; într-adevăr, conform lui Rascón Banda, societatea din vremea lui se exprimă prin dramaturg.

Piese precum *Contrabando* (1991), *La mujer que cayó del cielo* (1999), sau *Apaches* (2003), accesează lumi subterane, în acelaşi timp tragice şi pasionale, populate de fiinţe care se uită la noi de sus şi denunţă nedreptatea, durerea, dorinţa şi marginalizarea socială. Personajele feminine din operele lui Rascón Banda au inspirat mai multe studii academice ce subliniază delicateţea şi profunzimea cu care autorul surprinde complexitatea sufletelor lor. În afară de piesele lui numite „serranas", Rascón Banda este de asemenea autorul unor piese urbane ca *Armas blancas* (1982), care, pusă în scenă de regizorul Julio Castillo, este adesea dată ca exemplu drept o producţie memorabilă a teatrului universitar. În această categorie a pieselor sale se numără şi *Los ejecutivos* (1996) şi *La banca* (1997), în care dramaturgul îşi foloseşte cunoştinţele pentru a reflecta manevrele şi jocurile făcute de câţiva, în detrimentul majorităţii.

Rascón Banda este un profesor generos, ce încurajează creativitatea în rândul tinerilor, un dramaturg care, ca preşedinte al Societăţii Generale a Scriitorilor din Mexic (SOGEM), luptă continuu pentru apărarea drepturilor scriitorilor. Comunitatea teatrală îl recunoaşte pe Rascón Banda drept unul dintre cei mai remarcabili membri, atât pentru piesele lui, cât şi pentru participarea activă la viaţa culturală din ţara sa.

Piesele sale sunt unele dintre cele mai mult puse în scenă şi mai des publicate din Mexic.

A scris, de asemenea, şi câteva scenarii de film, ca: *Días difíciles, Morir en el Golfo, Playa azul, Jóvenes delincuentes, La muerte del Padre Pro* şi *Rosa de California.*

Este preşedintele SOGEM, Consultant al Consiliului Naţional pentru Cultură şi Arte, Trezorier al Academiei de Arte şi Ştiinţe Cinematografice, Preşedinte al Federaţiei Societăţilor Autorilor şi Vicepreşedinte al Confederaţiei Internaţionale a Uniunilor de Autori şi Compozitori.

6. TIMBRUL TEATRAL

La recenta şedinţă a Senatului UNITER au fost acceptate o serie de cereri de finanţare din Timbrul Teatral, pentru deplasări ale oamenilor de teatru la Festivaluri Internaţionale (criticul Cristina Modreanu – Festivalul „Golden Mask", Moscova;

criticul Octavian Saiu – Workshop Internațional de Critică de Teatru, Noua Zeelandă; Teatrul LUNI de la Green Hours – Festivalul Internațional de Teatru „Rainbow", Sankt Petersburg etc), pentru festivaluri din țară (Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu; Festivalul „Atelier" din Baia Mare; Gala STAR de la Bacău; Zilele Comemorative Harag Gyorgy, Cluj etc).

7. PARTICIPĂRI LA LICITAȚII

UNITER a participat la licitația de proiecte pentru programul **„Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007"**. În luna martie a.c., în urma evaluării experților, 7 dintre proiectele UNITER au fost declarate câștigătoare. Acestea sunt:

1. **Gala Premiilor UNITER la Sibiu 2007.** Singurul eveniment teatral care prezintă mai multe segmente ale fenomenului teatral – spectacole, artiști de ieri și de azi, carte de teatru, managementul teatral, promovarea artei teatrale românești în străinătate, critici de teatru, teatru de televiziune și teatru radiofonic – va avea loc în anul viitor la Sibiu. Gala Premiilor UNITER este un amplu program de analiză anuală a fenomenului teatral din România și promovare a valorilor care îi marchează tendințele. Funcționează pe principiul nominalizărilor și premiilor acordate în cadrul unui spectacol de gală, transmis în direct de posturile naționale de televiziune și radio.

2. **În căutarea teatrului existențial** este un atelier de artă dramatică coordonat de regizorul David Esrig și susținut de profesori-docenți invitați, din țară și din străinătate, cu intenția de a constitui un nucleu de lucru în România (românesc și internațional), aplicat pe cercetarea integrată a avangardei. Atelierul de cercetare teatrală va avea tema **Instrumentarul de expresie al actorului modern** și va fi centrat pe mesajul și limbajul teatrului de artă modernă, care renunță la teme distractive în favoarea unor abordări neconvenționale, dure, chiar provocatoare, dar care într-o formă fascinantă ne pregătește să ne trăim mai conștient și mai intens viața atât cât ne e dată. Pe lângă **cercetarea** estetică și istorică a avangardei (modernitatea) și transavangardei (postmodernitatea) în spectacolul de teatru, și cel multimedia, vor avea loc și **cursuri de perfecționare** pentru actori și regizori tineri.

3. **Retrospectiv de scenografie Helmut Stürmer** reprezintă un traseu vizual, ce marchează 40 de ani de carieră artistică a unui important artist european, al cărui început de drum a fost Sibiul. Proiectul se concretizează în realizarea unei expoziții de artă (scenografie – instalații – elemente plastice) și itinerarea acesteia, producerea și lansarea unui album de scenografie Helmut Stürmer. Deoarece debutul artistului a fost în Sibiu, dorința lui este ca retrospectiva să fie lansată în acest oraș ca un omagiu adus urbei. Expoziția ar conține cca. 40 de panouri cu imagini fotografice, schițe de concepție, fotografii de machete, imagini din spectacolele realizate de autor în țară și în străinătate. De asemenea, se vor proiecta imagini video din spectacole. Într-un context lărgit al expoziției, se vor amenaja două săli speciale care să ilustreze legătura directă a scenografiei cu arta contemporană, respectiv, două spații pentru prezentarea în paralel a două „instalații".

4. **Reuniune corespondenți naționali mapXXL.** UNITER este coordonator național al programului **mapXXL 2005 – 2007**, program de mobilitate culturală lansat de Asociația Franceză „Pepinierele europene pentru tineri artiști", care are drept obiectiv susținerea și promovarea europeană a artiștilor aflați la început de carieră. În luna mai 2007, este programată (la propunerea Luxemburgului și a României) la Sibiu reuniunea coordonatorilor și corespondenților naționali ai celor 26 de țări partenere în cadrul mapXXL, tocmai datorită faptului că în anul 2007 orașul Sibiu va

fi Capitală Culturală Europeană alături de Luxemburg, al cărui reprezentant se află în poziția de coorganizator al mapXXL împreună cu reprezentantul României. De asemenea, pe parcursul acestei reuniuni va avea loc și atelierul de formare cu tema *„Cum să perenizăm noile rezidențe și să favorizăm emergența polilor de competență în ceea ce privește mobilitatea artiștilor într-o Europă extinsă?"* ,coordonat de Aura Corbeanu, director executiv UNITER. Atelierul, menit să acompanieze noii actori ai mobilității, se încadrează în cea de-a treia acțiune a programului european mapXXL, cea de încrucișare a experiențelor, coproducție și perenizare.

***5.* Tinerii marginalizați și artele spectacolului**. Proiectul se va concentra pe accesibilitatea la viața socială a tinerilor „marginalizați de societate", adică cei aparținând comunităților și cartierelor mărginașe, comunităților de rromi, categoriilor de orfani, copii defavorizați și cu handicapuri – prin intermediul tehnicilor specifice artelor spectacolului: jocuri ajutătoare, reguli de implicare și transformare, relația actor–obiect, animație, contactul cu publicul. Obiectivul proiectului este acela de a crea o serie de spectacole interculturale. Prin acest proiect, participanții vor avea posibilitatea să cunoască semeni aflați în aceeași situație socială sau în situații diferite de a lor. Proiectul își propune ca artiști din România și Sibiu cu experiență în acest domeniu și artiști din Anglia, să acționeze împreună, sub coordonarea profesoarei Claire Hind de la University of Leeds (Marea Britanie), să dezvolte ateliere de lucru adresate tinerilor cu probleme, pornind de la tehnica improvizației, a spectacolului nonverbal și a tehnicilor teatrale vizuale contemporane.

***6.* Tragedia lui Carmen.** Proiectul reprezintă o inițiativă a unor importanți artiști români de a prezenta la Sibiu un spectacol de anvergură pentru a marca evenimentul „Sibiu – capitală culturală europeană". Proiectul se concretizează în producția spectacolului de operă *„Tragedia lui Carmen"* de Bizet, după adaptarea semnată de Peter Brook și Marius Constant, regia: Ion Caramitru; scenografia: Maria Miu. Cu această ocazie, Alexandru Badea – un important artist liric, de anvergură europeană, „debutează" în România. Spectacolele vor avea loc în limba franceză, cu subtitrare în limba română. Proiectul este încă un prilej pentru artiștii diferitelor instituții culturale din Sibiu (Teatrul „Radu Stanca", Facultatea de Teatru din cadrul Universității „Lucian Blaga" și Filarmonica de Stat) de a lucra împreună cu artiști importanți din țară și din străinătate.

***7.* Cetatea.** Proiectul **„Cetatea"** reprezintă o campanie educativă și socială ce își propune ca prin mijloace exclusiv teatrale, folosindu-se de JOC și de spiritul acestuia, să reitereze cultural spațiul cetăților de pe traseul proiectului *(traseul cetății)*, prin implicarea activă a locuitorilor cetății – copii și maturi – și a decidenților acesteia. Acest proiect se concretizează într-un ansamblu de ateliere, expoziții, instalații, identificare și lecturi de texte, spectacole cu copii, dezbateri ale realității culturale și identității naționale în contextul european. Se va determina o implicare a locuitorilor din zonele celor 7 cetăți (Cetatea Sighișoara, Cetatea Sebeș, Cetatea Apold, Cetatea Ruscior, Cetatea Rupea, Cetatea Nocrich și Orăștie) în care ne-am propus să lucrăm pentru susținerea unor activități culturale, educative și sociale care să genereze trasee cultural-turistice bine definite în spațiul transilvan și să atragă dorința de însuflețire culturală a acestor spații. Copiii și tinerii sunt cei către care vom merge cu atelierele teatrale (activități interactive), restul participanților vor fi susținătorii atelierelor pe bresle, atelierelor pe tradițiile specifice (gastronomie, îmbrăcăminte, sărbători religioase, etc.). Povestea cetăților, povestea vieții în spațiul cetăților, poveștile reale ale oamenilor acestor locuri, povestea așteptărilor lor, povestea bucuriei de a trăi împreună, povestea tristeții neîmplinirilor lor, toate acestea vor fi poveștile călăuzitoare ale teatrului prin labirintul realităților culturale românești și europene.

(P) Teatrul „George Ciprian", Buzău

Teatrul „George Ciprian" din Buzău a aniversat 10 ani de la primul (său) gong. Cu acest prilej, a avut loc o lectură a piesei ***Omul cu mârțoaga*** de G. Ciprian, făcută de către unii dintre actorii distribuției de atunci: Mircea DIACONU, Emil HOSSU, Diana LUPESCU, Geo COSTINIU, Adriana TRANDAFIR, Radu PANAMARENCO, cărora li s-a alăturat Niculae URS. Spectacolul-lectură, regizat de către Răzvan DINCĂ, a avut loc într-o atmosferă agreabilă. (Un gând pios l-au avut și actorii, și spectatorii pentru Ion PAVLESCU, acela care nu a mai putut fi alături de noi la această sărbătoare...). S-a vernisat o expoziție cu fotografii din spectacolele prezentate de-a lungul celor 10 ani de activitate a scenei buzoiene. De asemenea, s-au înmânat diplome de excelență celor mai devotați colaboratori ai teatrului, precum și angajaților teatrului. Din aprilie 2006, sala de spectacole poartă numele lui Paul IOACHIM, făuritorul de drept al primului și (încă) singurului teatru de proiecte din țară.

Aura CORBEANU și Răzvan DINCĂ la acordarea diplomelor de excelență.

Spectacol-lectură: *Omul cu mârțoaga*.

Constantin PARASCHIVESCU

Remember

Sâmbătă 8 aprilie a.c., Teatrul „George Ciprian" din Buzău a aniversat, într-o manifestare numită „GONG 10", un deceniu de la spectacolul inaugural cu piesa dramaturgului buzoian, al cărui nume îl poartă, *Omul cu mârțoaga*. S-au reunit pe scenă câțiva dintre interpreții de atunci, într-un spectacol-lectură, pe fragmente, marcați de nostalgie:

Mircea Diaconu *(Chirică)*, Diana Lupescu *(Ana)*, Emil Hossu *(Nichita)*, Adriana Trandafir *(Fira)*, Geo Gostiniu *(Omul cu idei)*, Radu Panamarenco *(Stăpânul calului)*; Nicolae Urs l-a înlocuit pe Sebastian Papaiani care n-a putut veni *(Varlam)*, iar regizorul și directorul Răzvan Dincă s-a oferit să citească indicațiile din paranteze ale autorului, pe care, cu textul în mână și cu ochii la actori, uita să le mai rostească, auzindu-le apoi mirat de la ei, într-un râs spontan și solidar. A lipsit regizorul Tudor Mărăscu, semnatarul primei montări, reținut, pare-se, cu „surprize" la TVR.

În semn de prețuire pentru inițiatorul și animatorul acestui teatru de proiecte, singurul din țară după cum am fost înștiințați, regretatul actor și dramaturg Paul Ioachim, s-a atribuit numele său sălii de spectacole. Totodată, tânărul director a acordat diplome de excelență actorilor din distribuție, unor persoane care au consemnat în presă activitatea teatrului în toți acești ani, sau au contribuit prin diferite forme la sprijinrea ei, foștilor și actualilor angajați, actrițelor Catrinel Dumitrescu și Tamara Buciuceanu-Botez, prezente pe afișele buzoiene în mai multe spectacole. Foaierul teatrului a fost realmente ornat cu o expoziție de fotografii în culori, realizate de suflerul Ion Tăbăcaru, ilustrând scene din premierele stagiunilor buzoiene, multe la număr.

Invitații au fost transportați apoi într-un loc pitoresc, la câțiva kilometri de Buzău, Poiana Pinului, pentru cazare și masă, unde un moment neprevăzut în program, de emoție și farmec spontan, s-a petrecut după miezul nopții în restaurant, când chitaristul Laurențiu Ganea a ținut sa ne încânte cu câteva unduioase melodii și, după un timp, pe fondul sunetelor în surdină, actrița Adriana Trandafir a început sa recite răspicat, cu pauze îngândurate, versuri de suflet. Au urmat-o, cu aceeași simțire și ecou, Geo Costiniu și Radu Panamarenco. Cum tocmai mă întorsesem cu două zile înainte de la o gală a recitalurilor dramatice de la Bacău, mi-am dat seama câtă varietate de modalități poate cuprinde ea, când se aud firesc vocile sufletului în cuvinte împletite cu vibrația magică a muzicii.

(P) Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara se prezintă

Preocuparea certă a Teatrului Național „Mihai Eminescu" din Timișoara pentru strategia de constituire a unei **politici repertoriale concordantă cu nevoile publicului și pulsul momentului** a fost transcrisă, în această stagiune, prin proiecte sensibile la problematica majoră omului de azi și conectate la spectacologia teatrală mondială de ultimă oră. Așa sunt, bunăoară, piesele din repertoriul curent al teatrului **Autobahn** de Neil LaBute, **Krum** de Hanoch Levin, precum și **România 21** de Peca Ștefan, ale cărei repetiții vor începe curând, spectacole realizate de regizori tineri, de vârf, din noul val al teatrului românesc : Radu Apostol, Radu Afrim și Alexandru Berceanu.

Continuă să rețină atenția publicului, bucurându-se de un enorm succes, cele două Cabarete: **Destăinuirile lui Jacques Brel** și **Imagine Show**, regizate de talentatul actor Ion Rizea, spectacolul **Absolventul** de Terry Johnson montat de Mihaela Lichiardopol, dar și spectacole ale teatrului din stagiunile trecute, cum ar fi **Angajare de clovn** de Matei Vișniec, **Negustătorul din Veneția** de W. Shakespeare, ambele în regia lui Sabin Popescu, și altele.

Au început pregătirile unuia dintre cele mai importante evenimente organizate de Teatrul Național Timișoara de un sfert de secol încoace, **Festivalul Internațional de Dramaturgie Românească**, manifestare culturală care se va desfășura între 16–24 septembrie 2006, și care va cuprinde, alături de programul specific, o secțiune dedicată Anului Francofoniei, anul 2006. Vor fi prezente personalități de marcă ale teatrului francofon, din Franța și Canada (Québec), cu spectacole, dar și cu Ateliere de lucru.

Din repertoriu:

Absolventul, adaptare de Terry Johnson după romanul lui Charles Webb. Traducerea: Petre Bokor. Direcția de scenă: Mihaela Lichiardopol. Scenografia: Geta Medinski. Light design: Florian Putere. Muzica: DJ Seba 1394 & Tina. Cu: Cătălin Ursu, Luminița Tulgara, Sabina Bijan, Ion Rizea, Paula Maria Frunzetti, Romeo Ioan, Ana Maria Cojocaru, Ana-Maria Pandele, Ciprian Lungu, Victor Manovici, Mirela Puia, Benone Viziteu

Angajare de clovn de Matei Vișniec. Direcția de scenă: Sabin Popescu. Scenografia: George Petre. Muzica: Ilie Stepan. Coregrafia: Alin Radu. Light design: Florian Putere. Cu: Vladimir Jurăscu, Péter Dukász, Valentin Ivanciuc

Destăinuirile lui Jacques Brel. Texte: Ion Rizea. Design: Krisztina Nagy. Direcția muzicală: Horea Crișovan. Cu: Ion Rizea, Mirela Puia, Paula Maria Frunzetti, Cătălin Ursu și Horea Crișovan

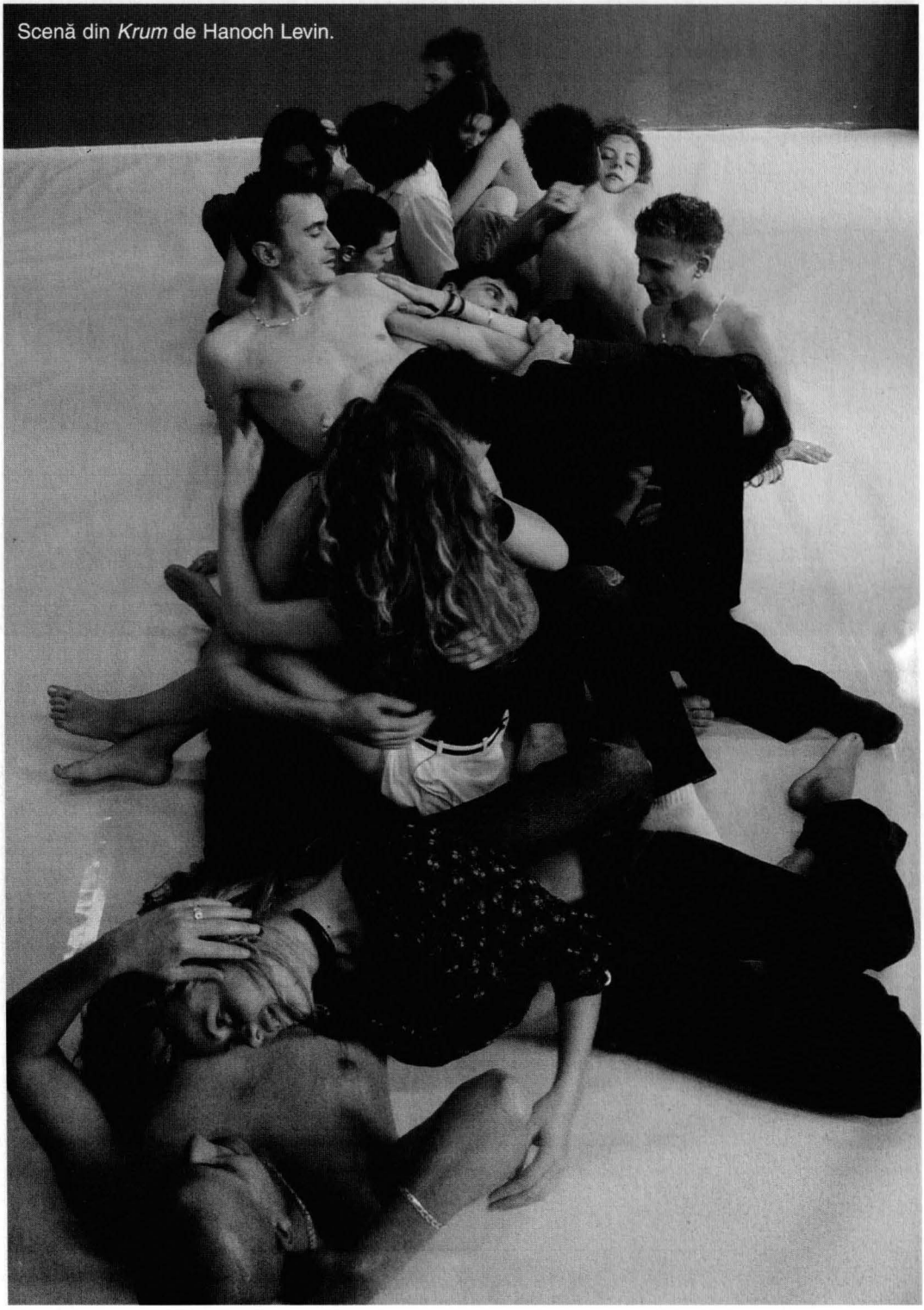
Imagine Show. Scenografia: Krisztina Nagy. Coregrafia: Hugo Wolf. Direcția muzicală: Horea Crișovan. Coordonator proiect: Ion Rizea. Cu: Horea Crișovan, Cristina Pădurariu, Sabina Bijan, Luminița Tulgara, Colin Buzoianu, Victor Manovici, Lică Dolga

Autobahn de Neil LaBute. Direcția de scenă: Radu Apostol. Scenografia: Alina Herescu. Muzica: Petru Mărgineanu. Light design: Lucian Moga. Cu: Irene Flamann Catalina, Ana-Maria Pandele, Cristian Szekeres, Eugen Jebeleanu, Sabina Bijan, Victor Manovici, Ion Rizea, Cătălin Ursu, Traian Buzoianu

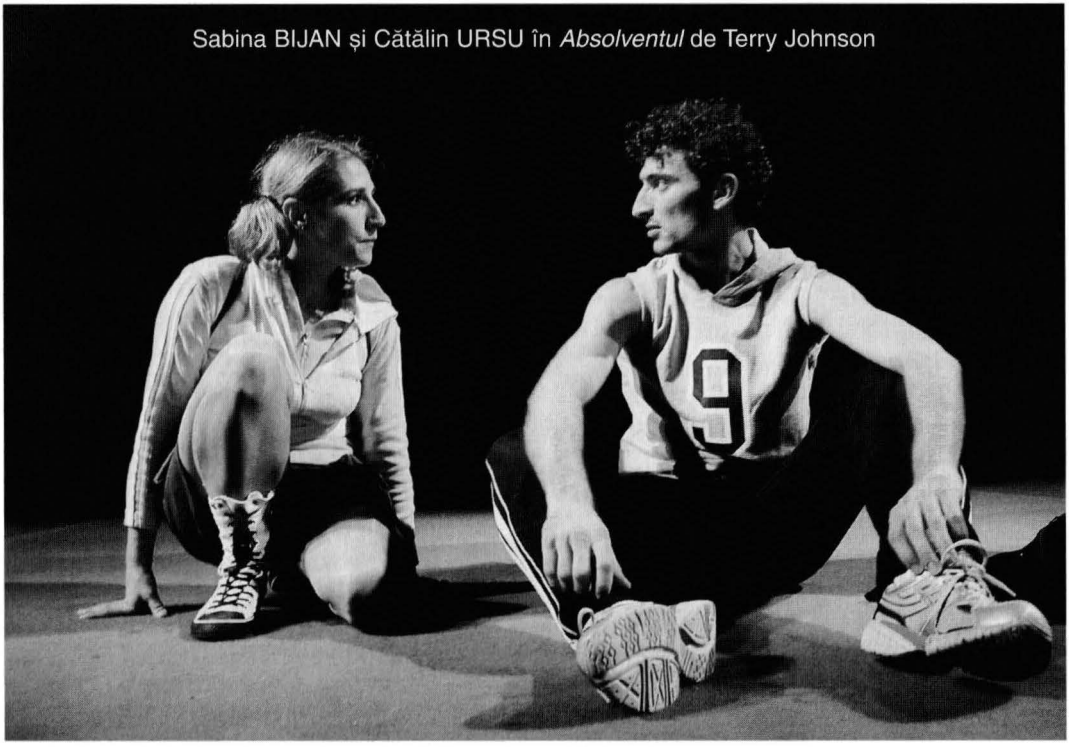
Krum de Hanoch Levin (premieră pe țară). Un spectacol de Radu Afrim. Scenografia: Krisztina Nagy. Cu: Victor Manovici, Ion Rizea, Mihaela Murgu, Daniela Bostan, Andrea Tokai, Luminița Stoianovici, Cristian Szekeres, Colin Buzoianu, Luminița Tulgara, Cătălin Ursu, Damian Oancea, Paula Maria Frunzetti, Anca Maria Ghișa și Raul Romaniuc, Tudor Sîrb, Gabriel Budur, Mihaela Chiticariu, Victoria Răileanu, Oana Jderiu, Alex Jivcov, Sebastian Ciocan, Sebastian Vâlcea (elevi ai Colegiului Național de Artă „Ion Vidu" Timișoara)

Paula Maria Frunzetti în *Destănuirile lui Jacques Brel.*

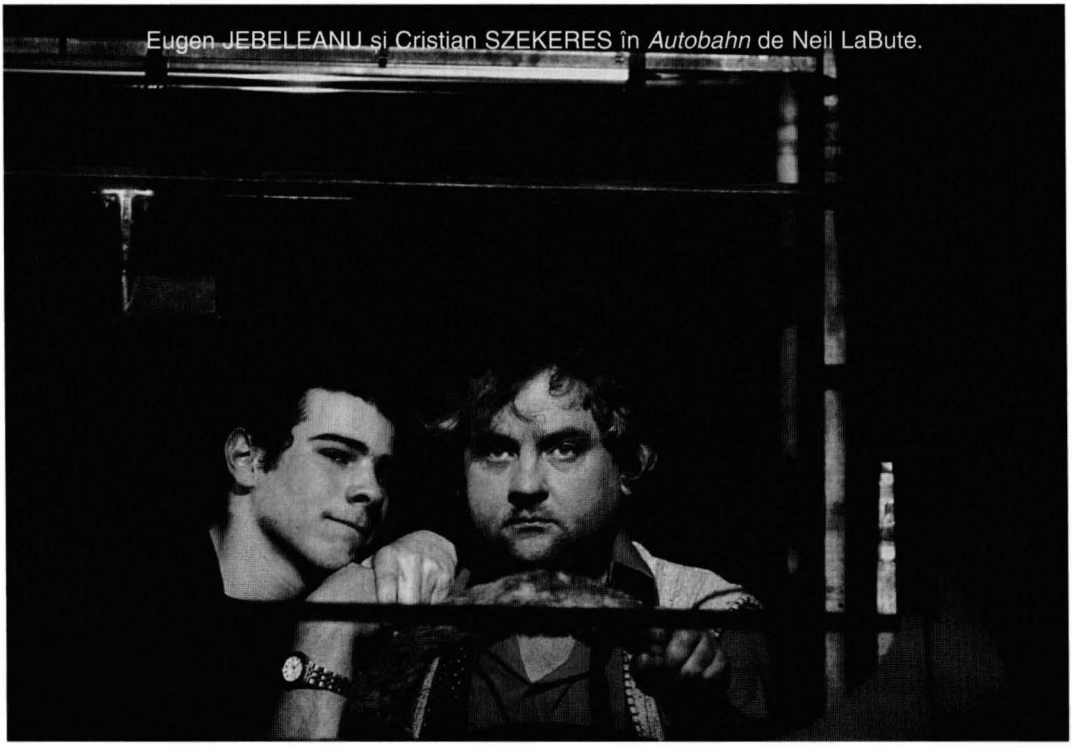
Péter DUKÁSZ, Vladimir JURĂSCU, Valentin IVANCIUC în *Angajare de clovn* de Matei Vișniec.



Scenă din *Krum* de Hanoch Levin.



Sabina BIJAN și Cătălin URSU în *Absolventul* de Terry Johnson



Eugen JEBELEANU și Cristian SZEKERES în *Autobahn* de Neil LaBute.

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC, din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**

Un personaj tainic:
ELIZA PETRĂCHESCU
de Mihaela Tonitza-Iordache

Un cavaler fără iluzii:
PETRE SAVA BĂLEANU
de Constantin Paraschivescu

O viață în sute de roluri:
MARGARETA BACIU
de Sorina Bălănescu

Histrion de cursă lungă:
GHEORGHE DINICĂ
de Constantin Paraschivescu

Cercul de aur
de **MIHAI MĂNIUȚIU**

MARIOARA VOICULESCU –
Jurnal. Memorii

VASILE COSMA –
Actor sub zodia Shakespeare
de Alexandru Firescu și
Constantin Gheorghiu

DAN MICU – *Un destin spulberat*
de Doina Papp

Conversație în șase acte cu
TOMPA GÁBOR
(interviu de Florica Ichim)

Patima pentru teatru sau
VIRGINIA ITTA MARCU
de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN
și comedia sa umană
de Florica Ichim

Cu ochii deschiși sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERȚEA –
vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Măștile lui
ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu

Surâzător comediantul trecea:
MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu

La porțile ficțiunii cu
MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu

ESEURI, CRONICI,
ÎNSEMNĂRI TEATRALE
din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu
de Cătălina Buzoianu

Însemnări teatrale
de Camil Petrescu (2 vol.)

Cronici teatrale
de Cristina Dumitrescu

DRAMATURGIE DE AZI
din care a apărut:

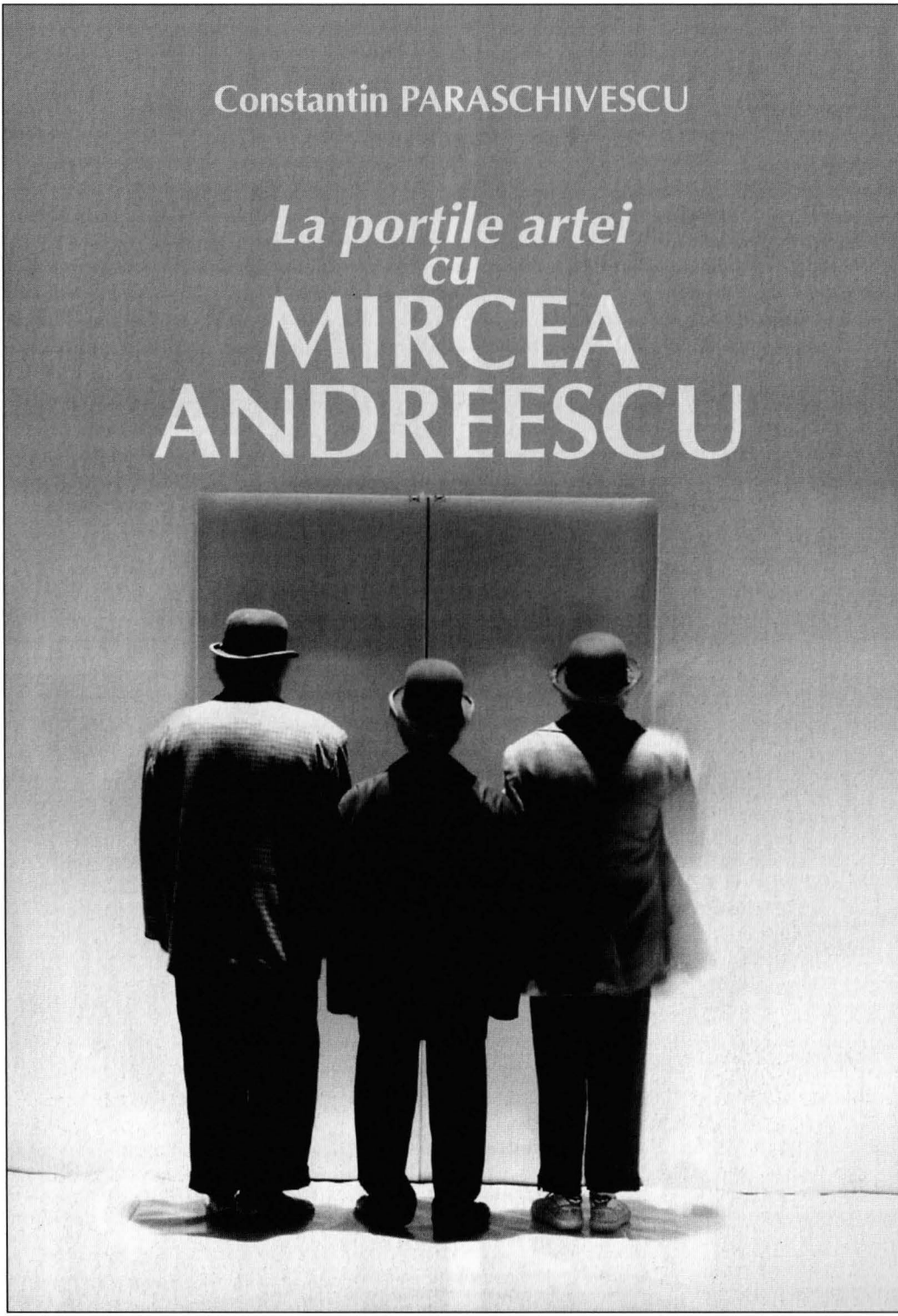
Antologie de teatru spaniol
contemporan
(volum realizat de
Ioana Anghel și Andreea Dumitru)

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 40 RON (400.000 lei), iar întregul set de **23 cărți apărute** poate fi procurat cu doar 280 RON (2.800.000 lei). Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați, pentru anul 2006, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ.

VĂ MULȚUMIM!

Constantin PARASCHIVESCU

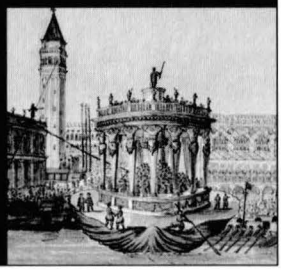
La porțile artei cu MIRCEA ANDREESCU



Teatru spaniol contemporan

Cătălina Buzoianu

MNEMOSINA, bunica lui Orfeu



Cristina Dumitrescu

CRONICI TEATRALE
(1990–1998)

Camil Petrescu

ÎNSEMNĂRI TEATRALE
(1913–1926)
vol. I

SUMAR

1 Anul Henrik Ibsen
2 *Ibsen* de Ion Vartic
5 *Ibsen văzut de...* (grupaj de texte alcătuit de Ion Cazaban).

22 Premiile Galei UNITER, Ediția a XIV-a (2006)

32 Memoria teatrului
32 Ion Cazaban: *„Teatrul" – 50; Nevoia de „reteatralizare"*;
43 B.T. Rîpeanu: *Aventura cinematografică a Marioarei Voiculescu.*

46 Un dar de la Milano: Piccolo Teatro
47 *Izbăvirea lui Wang-Fo* de Claudiu Goga *(Arlechino, Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni – Piccolo Teatro din Milano).

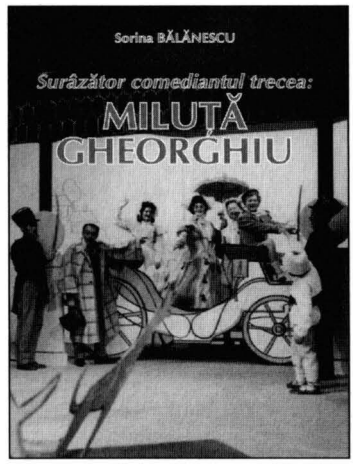
51 Teatru la Torino
51 *Premii, spectacole, dezbateri* de Adrian Mihalache.

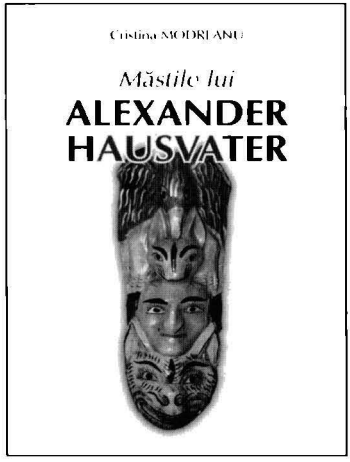
57 La Londra
57 Kerry Michael: *„Orice spectacol e o provocare"*, interviu realizat de Cătălina Panaitescu;
60 *Hedda Gabler nu este „une femme fatale"* de Cătălina Panaitescu *(Hedda Gabler* de Henrik Ibsen – Almeida Theatre).

63 Interviuri
63 Peca Ștefan: *„Ce s-ar întâmpla dacă..."*, interviu realizat de Mirela Năstăsache;
65 Ada Navrot: *„Este esențial să recreezi spectacolul în fiecare seară"*, interviu realizat de Mădălina Negrea;
71 Mihaela Marin: *„Fotografiile mele trebuie să aibă întotdeauna un personaj"*, interviu realizat de Gina Șerbănescu

75 Festivaluri
CRAIOVA – Festivalul Internațional Shakespeare:
75 *Idei, spectacole, cărți* de Mircea Ghițulescu;
79 *O seară de neuitat...* de Liviu Ornea;
81 *Diversitate și iar diversitate* de Valentin Tașcu;
83 *Shakespeare în fel și chip* de Marinela Țepuș.
BUCUREȘTI – Festivalul Comediei Românești:
86 *Acum știu pentru cine votez!* de Adrian Mihalache *(O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale – Studioul de Teatru Casandra al U.N.A.T.C.);
88 *Ce-ați pierdut la... Comedie* de Alina Mang *(O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale – Studioul de Teatru Casandra al U.N.A.T.C.);
TÂRGU MUREȘ:
90 *Limbajul teatral, mai important decât limba în care se vorbește* de Marinela Țepuș;

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





BACĂU:
94 *Entuziasm și anvergură* de Constantin Paraschivescu;
97 *Gala STAR – Post-scriptum* de Ioana Moldovan;
FOCȘANI:
100 *Galele teatrale* de Constantin Paraschivescu.
102 **Spectacole**
BUCUREȘTI:
102 *„Comedie roșie" sau tragedia din spatele comediei* de Nicolae Prelipceanu *(Comedie roșie* de Constantin Turturică – Teatrul Național „I.L. Caragiale");
105 *Vederea oarbă* de Mircea Ghițulescu *(Molly Sweeney* de Brian Friel – Teatrul „Bulandra" în coproducție cu Proiect Replica);
107 *Că vinovat e tot făcutul* de Liviu Ornea *(Molly Sweeney* de Brian Friel – Teatrul „Bulandra" în coproducție cu Proiect Replica);
108 *Stop! Mai există ceva...* de Marinela Țepuș *(Edith*, scenariul de Mălina Andrei – Compania Gestual Art).
CLUJ-NAPOCA:
111 *Ritualuri de purificare* de Andreea Dumitru *(Oidipusz Király/Oedip rege* de Sofocle – Teatrul Maghiar de Stat);
114 *Ce ar fi fost dacă?* de Mircea Morariu *(Travestiuri* de Tom Stoppard – Teatrul Național Cluj-Napoca);
116 *Dosvidania, Lenin, good bye, Joyce, au revoir, Tzara* de Elisabeta Pop *(Travestiuri* de Tom Stoppard – Teatrul Național Cluj-Napoca);
120 *Dacă mă iubești, fă-mi hatârul...* de Elisabeta Pop *(O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale – Teatrul Maghiar de Stat);
124 *O poveste trist-melancolică* de Elisabeta Pop *(Poveste de iarnă*, scenariu de Varga Ibolya – Teatrul de Păpuși PUCK);
126 *Lectură corectă* de Roxana Croitoru *(Scandal la Operă* de Ken Ludwig – Teatrul Maghiar de Stat);
CONSTANȚA:
128 *Corupția, contemporana noastră* de Mircea Morariu *(Revizorul* de Gogol – Teatrul Național Constanța);
130 *După 30 de ani, cuprinsă de aceeași emoție!* de Marinela Țepuș *(Șatra*, adaptarea scenică: Beatrice Rancea, Demeter András – Teatrul Național din Constanța, Compania „Fantasio");
IAȘI:
132 *Pădurea de esență rusească* de Ruxandra Anton *(Pădurea* de A.N. Ostrovski – Teatrul Național);
134 *Cântec de luptă urbană* de Oltița Cîntec (*Axa pământului trece prin șoldurile tale – cântec de luptă urbană*, un spectacol de Benoît Vitse – Ateneu, Centrul European de Creație Iași);
136 *La Naționalul ieșean se disponibilizează o „vedetă"* de Oltița Cîntec;

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

TIMIȘOARA:

137 *(Auto)stopul unor vieți paralele* de Oana Borș *(Autobahn* de Neil LaBute – Teatrul Național „Mihai Eminescu");

139 *Ieșirea din sistem* de Marinela Țepuș;

142 *Muzica și visul american* de Mircea Morariu *(Imagine show.* Coordonator proiect: Ion Rizea – Teatrul Național „Mihai Eminescu");

143 *Un fel de pastilă dramatică* de Ion Jurca Rovina (*Lear,* după *Regele Lear* de W. Shakespeare – Teatrul „Csiky Gergely")

BRAȘOV:

145 *Excavații surprinzătoare* de Andreea Dumitru *(Copilul îngropat* de Sam Shepard – Teatrul „Sică Alexandrescu");

GALAȚI:

149 *Carnavalul minciunii* de Ruxandra Anton (*Mincinosul,* comedie în trei acte de Carlo Goldoni – Teatrul „Fani Tardini");

151 *Circ și puzzle* de Ruxandra Anton *(Carol – Mica noastră stabilitate* de Slawomir Mrożek și Tadeusz Różewicz); *Duelistul* de Petre Barbu – Teatrul Dramatic „Fani Tardini").

PLOIEȘTI:

154 *O indiferență mult așteptată* de Ion Cazaban *(Indiferentul,* versiune scenică de András Lóránt – Teatrul „Toma Caragiu");

BRĂILA:

156 *Soția plugarului irlandez* de Ion Cazaban *(Ultimul câmp* de David Harrower – Teatrul „Maria Filotti");

BACĂU:

158 *Între dorință și putință* de Marinela Țepuș *(Iona* de Marin Sorescu – Teatrul „Bacovia").

RÂMNICU VÂLCEA:

160 *Piese cu ucigași și emigranți* de Doina Papp *(Tom și Jerry* de Rick Cleveland; *Gazonul verde din fața casei albe* de Rada Moskova – Teatrul Ariel).

GIURGIU:

162 *Iubirea ca remediu împotriva urii* de Marinela Țepuș *(Miriam* de Dumitru Solomon – Teatrul Valah).

OPERĂ:

164 *Din două, una!* de Luminița Vartolomei *(Mitul faustian* de Charles Gounod și Arrigo Boito – Opera Națională București);

166 *Mai bine mai târziu decât niciodată...* de Luminița Vartolomei *(Cosi fan tutte* de Mozart – Opera Națională București);

BALET:

168 *Dimensiunea poetică a mișcării* de Gina Șerbănescu *(Simfonia fantastică,* coregrafia Gigi Căciuleanu – Opera Națională București).

RECITAL:

170 *O recompunere creatoare* de Valentin Coșereanu *(Eminescu... după Eminescu,* recital Ion Caramitru).

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 5–6/2006
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor-șef:
FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

SPECTACOLE-LECTURĂ:
172 Lecturi de teatru spaniol, în premieră la Teatrul ACT.

175 Cartea de teatru
175 Șireangul și ceașca de ceai în teatrul chinezesc de Gabriela Mihalache *(Ceainăria* de Lao She, Editura Ghepardul);
177 Sfârșit de partidă – dereglări și crize de Natalia Stancu *(„Anotimpul V"*, un volum de teatru de Katalin Thuróczy);
180 Suprarealismul românesc și teatrul de Mircea Morariu *(Texte teatrale suprarealiste* antologie de Ion Cazaban, Editura Unitext);
181 Teatrul ca literatură, teatrul ca spectacol de Mircea Morariu *(Spații literar-teatrale* de Anca Maria Rusu, Editura „Opera Magna", Iași).

184 Info UNITER.

191 Teatrul „George Ciprian", Buzău.
193 Remember de Constantin Paraschivescu.

194 Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara se prezintă.

Cop. I: DEMETER ANDRÁS
în *Șatra.*
Adaptare scenică și regia: Beatrice Rancea.
Cop. II: MANUELA CIUCUR și MARIAN RÂLEA
în *Triumful dragostei* de Marivaux
Regia: Alexandru Darie
Cop. III: BÍRÓ JÓZSEF și HATHÁZI ANDRÁS
în *Oedip rege* de Sofocle
Regia: Mihai Măniuțiu
Cop. IV: Regizorul RADU AFRIM.

Revistă editată
de
FUNDAȚIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
cu sprijinul UNITER
și al
Ministerului Culturii
și Cultelor

Tehnoredactare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH